Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/storiacriticadet04napo

19

# STORIA CRITICA
## DE' TEATRI
### ANTICHI E MODERNI
### DI
PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI
*NAPOLETANO.*

TOMO QUARTO.

Clener s.

IN NAPOLI MDCCLXXXIX.
Presso VINCENZO ORSINO

---

*Con licenza de' Superiori.*

# STORIA
## DE'
# TEATRI
## ANTICHI E MODERNI

## LIBRO V

*Teatri Oltramontani nel secolo XVI.*

Con troppo lenti e disuguali passi seguivano gli Oltramontani le vestigia dell'Italia per uscir dalla barbarie, e per contribuire al risorgimento della drammatica. Tutta trovossi ugualmente di strane farse e di goffaggini piena ed ingombra la prima metà del secolo fuori del recinto delle alpi. Non fu che dopo il 1550 che incominciò

a vederſi in tal genere di letteratura folgorar diſugualmente una ſpecie di crepuſcolo foriero di maggior luce in Inghilterra e nelle Spagne. La Germania, anzi la Francia ſteſſa che dovea co' ſuoi frutti teatrali nel ſecolo ſuſſeguente tutte ſopraffar le nazioni ſenza eſcluderne l' Italia, la Francia e la Germania, dico, furono le più tarde a riſvegliarſi; nè in tali regioni apparve nel XVI ſecolo ingegno veruno da metterſi allato a Shakeſpear ed a Lope de Vega Carpio. Noi ne ſeguiremo colla dovuta iſtorica fede ed imparzialità partitamente le tracce.

## CAPO I

### *Stato della poeſia ſcenica in Francia.*

L'Italia ne' primi luſtri del ſecolo rappreſentava *Sofoniſba* e *Roſmunda*, ed in Parigi nel carnevale del 1511 ſotto Luigi XII ſi vedeva ſulle ſcene il *Giuoco del Principe degli Sciocchi e della Madre Sciocca* (1), com-

(1) *Le Jeu du Prince de Sots & de la Mere Sotte*. V. il trattato delle Rappreſentazioni in Muſica del P. Menetrier.

componimento di Pietro Gringore detto *Vaudemont*, in cui con amaro sale si motteggiavano i monaci e i prelati, e la corte papale rappresentata allegoricamente da un personaggio chiamato *la Mére-Sotte*. Menetrier ne loda un *trio* cantato da *Mére-Sotte* e da due giovani sciocchi, e le parole erano,

*Tout par raison,*
*Raison par tout,*
*Par tout raison.*

Assai più notabile fu una scena, in cui *Mére-Sotte* manifesta i suoi disegni di voler comandare nel temporale e nello spirituale. I Principi si opporranno riguardo al temporale (rispondono la Signora *Sotte-Fiance* e la Signora *Sotte-Ocasion*). Non importa, dice *Mére-Sotte*,

*Veueillent ou non, ils le feront,*
*Ou grande guerre à moi auront.*

Replica un altro,

*Mais gardons le spirituel,*
*Du temporel ne nous mêlons.*

Canzoni! ripiglia risoluta *Mère-Sotte*,

*Du temporel jouir voulons.*

Allora regnava in Roma Giulio II, la cui ambizione volle pungersi.

Anche i Confratelli detti della Passione continuavano a pascere delle loro grossolane farse la nazione. I misteri degli *Atti degli Apostoli*, e l'*Apocalisse* di Luigi Chocquet si rappresentavano in Parigi *à l'Hôtel de Flandres* con gran concorso, e vi furono impressi in tre volumi nel 1541. Varie combriccole di demonj ne formavano le principali invenzioni ed erano i buffoni del dramma (1).

Altre farse di quel tempo chiamaronsi *Momerie* o *Mascherate*, nelle quali eccedeva la satira e la buffoneria. Può vedersene un esempio ne' motteggi lanciati in una di esse quando cadde dalla grazia di Luigi XII il maresciallo *de Gie* perseguitato da Anna di Brettagna regina-duchessa. Facendosi allusione al nome *Anna* della regina ed al grado di *maresciallo* del favorito, dicevasi nella farsa, che un *manischalco* (che in Francia chiamasi pur *marêchal*) avea voluto ferrare un asino (in Francia *ane*) e ne avea ricevuto un calcio così gagliardo che n'era stato rovesciato al suolo (2). Il re me-

(1) Dizionario Critico del Baile art. *Chocquet*.
(2) M. d' Argentré *Histoire de Brettagne*. Vedi anche gli Aneddoti delle Regine di Francia tom. III.

medesimo non era risparmiato nelle Momerie, ed egli ne tollerava le punture, contentandosi soltanto di prescrivere agli attori di rispettar la regina, altrimenti gli avrebbe fatti impiccare.

Erano i *Giuochi de' piselli pesti* un altro genere di farsa per avventura più delle Momerie ridicola e meno ardita. Una delle più famose di tal genere fu l'*Avvocato Patelin*, che piacque di tal modo, che la voce *patelin* di nome proprio di uomo divenne indi appellativo per significare adulatore, e produsse le voci *patelinage*, *pateliner &c.* L'argomento e qualche scena di tal farsa piena di sale e di piacevolezza comica leggesi nella storia del Teatro Francese di M. De Fontenelle. Fu essa poi più tardi da un altro Francese rimpastata e riprodotta sulle scene, come diremo a suo tempo (1).

Quanto dunque comparve sulle scene francesi anche sotto Francesco I, era una mesco-



(1) Nella mia dimora in Madrid vidi in un intermezzo l' azione principale e la difesa del pecorajo fatta da Patelin, e la contesa insorta poi trall' Avvocato e il Cliente, il quale si vale della medesima di lui istruzione per non pagarlo. Rappresentava acconciamente da pecorajo l'abile personaggio piacevole *Cinita* morto da alcuni anni, e da avvocato un attore non meno esperto chiamato *Espejo*.

lanza grossolana di satira, di religione e di scurrilità, che cominciò a scandolezzare e ristuccare il pubblico, e fece sì, che i Confratelli perdessero il teatro, il quale tornò a convertirsi in ospedale.

Se però gli sforzi di quel re amante del sapere e fautore degli uomini di lettere non giunsero a dissipare la nebbia della barbarie che ricopriva la Francia (1), vi apportarono almeno qualche barlume che diede a conoscere l'insipidezza e gl'inconvenienti di quella rozza mescolanza. Vero è che il Parlamento consentì alle istanze de' medesimi Confratelli che vollero comprar le ruine del palazzo del Duca di Borgogna per fabbricarvi un altro teatro; ma nel decreto stesso del 1548, con cui si permisero le loro rappresentazioni nel nuovo teatro, si prescrisse ch' esser dovessero puramente profane, e che mai più non vi si mescolassero le sacre cose. Fe la legge ciò che ormai era tempo che facesse il gusto. I Confratelli vi si sottomisero; ma non istimando di poter continuare a montar sul palco con loro decoro, cessato l' oggetto della loro confraternita, si diedero ad ammaestrare alcuni nuovi attori che rappresentarono fino al 1588, quan-

(1) *Perroniana* pag. 259 dell'ediz. di Amsterdam 1740.

quando il teatro fu ceduto ad un' altra compagnia di attori formata in Parigi con real permissione.

La regina di Navarra Margherita di Valois sorella di Francesco I nata in *Angouleme* nel 1492, contribuì a spargere qualche gusto per le lettere in quella corte. Ella stessa compose varie poesie pubblicate in Lione nel 1547; e dieci anni dopo s' impresse in Parigi il suo *Eptamerone*, cioè sette giornate di novelle giocose ma soverchio libere. Compose eziandio alcune di quelle farse chiamate *Moralità* che portarono il nome di Pastorali fatte dalla regina rappresentare alle damigelle della sua corte (1). Furono anche da lei chiamati in Francia gli strioni Italiani per recitare alcuni altri drammi da lei composti nella nostra lingua (2). Sotto il regno del medesimo Francesco I vissero Antonio Forestier e Giacomo Bourgeois che composero alcune favole comiche già perdute; nè di essi ci rimane altro che il nome.

La forma della commedia non si conobbe in Francia fino al regno di Errico II. Caterina de' Medici che v' introdusse il gu-



(1) V. *Les Dames illustres de Brantome*.
(2) V. le Annotazioni del Zeno alla Bib. del Fontanini.

sto e la magnificenza delle feste e degli spettacoli, ne fe rappresentar diversi in *Fontainebleu*, e fra gli altri una commedia tratta dall' Ariosto degli *Amori di Ginevra* verseggiata in parte dal poeta Pietro Ronsardo. Gli attori furono i principali personaggi della Corte, e Mad. Angouleme vi rappresentò Ginevra. Vi fu anche rappresentato il *Palazzo di Apollidone*, e l' *Arco degli amanti leali*, argomento preso dagli antichi romanzieri Francesi (1).

Che che sia di tutto ciò Ronsardo attribuisce al suo amico Stefano Jodelle la gloria di aver composte le prime tragedie e commedie francesi. Secondo Paquier questo Jodelle morto di anni 41 nel 1573 non mancava di talento, benchè non avesse veduto i buoni libri. Le sue languide tragedie, per avviso de' medesimi Francesi, sono scritte in istile assai basso e ineguale, senza arte, senza azione, senza maneggio di teatro (2). *Cleopatra* fu una delle sue tragedie,

(1) Brantome nel *Discorso sopra* Carlo IX, tom. IV.

(2) Il chiar. Ab. Bettinelli nel Discorso premesso alle proprie tragedie affermò che Jodelle e la Peruse traducssero i nostri cinquecentisti. Io sono però d' avviso che essi appena ne trassero i nudi argomenti, che poi vestirono alla loro foggia.

die, e nell' atto III l' autore, senza verun riguardo nè al decoro nè al costume, fa che questa regina alla presenza di Ottaviano prenda pe' capelli un suo vassallo, e lo vada seguitando a calci per la scena, cosa che certamente non traduſſe da veruna tragedia Italiana. Con tutto ciò questa favola si rappresentò la prima volta avanti al re Errico II con indicibile applauso, e si replicò sempre con grandissimo concorso. Gli attori furono varie persone di buon nome e di talento, e tra esse, oltre al medesimo Jodelle, due altri poeti, cioè Remigio Belleau, e il nominato Giovanni De la Peruse, che anche compose una *Medea* di assai infelice riuscita.

Jodelle pose più azione nella commedia, e vi dipinse i costumi di quel tempo con gran franchezza. *Eugenio* è il titolo di una delle sue commedie. E' costui un Abate che unisce in matrimonio certo Guglielmo di picciola levatura ad una giovane da lui stesso amata cui dà il nome di sua cugina, e finalmente gli scopre il secreto:

*J' aime ta femme, & avec elle*
*Je me couche le plus souvent;*
*Or je veux que doresnavant*
*J' y puisse sans souci coucher;*

alla qual cosa il buon Guglielmo risponde:

*Je ne vous y veux empecher.*

Quel secolo ( osserva su di ciò M. de Fontenelle ) non era dilicato su tal materia, e professava apertamente la dissolutezza che in altri tempi si cerca dissimulare. Reca solo maraviglia ( ei soggiugne ) come gli ecclesiastici dipinti al vivo in tal commedia, non si levassero punto a romore. Intorno al medesimo tempo Baïf compose il *Bravo* commedia tratta da Plauto.

Sotto Errico III asceso al trono nel 1574 uscirono le otto tragedie di Roberto Garnier, le quali, secondo lo stesso Ronsardo, superano di molto quelle di Jodelle. S' intitolano *Porzia*, *Cornelia*, *Marcantonio*, *Ippolito*, la *Troade*, *Antigone*, i *Giudei*, *Bradamante*. Specialmente in quella de' *Giudei* si notano alcuni squarci felici tratti dalla Sacra Scrittura. Meritano anche attenzione varj versi dell' *Ippolito*, e più quelli del racconto della di lui morte, de' quali Racine non isdegnò di approfittarsi e d' inserirli nella *Fedra*. Pietro de Laudun Daigaliers fece stampare una sua tragedia *les Horaces*; ma non avendola io veduta, dir non saprei nè quanto egli dovesse a Pietro Aretino che il precedè coll' *Orazia*, nè quanto a lui dovesse Pietro Cornelio che venne dopo dell' uno e dell' altro.

Scrissero poi favole drammatiche Monchre-

chretien, Baro ed Hardy, i quali, secondo M. De Voltaire, vendevano a' commedianti che giravano per la Francia, le loro composizioni a dieci scudi l' una. Il secondo Hardy ne scrisse più di seicento, schiccherandone egli per lo più con vergognosa fertilità una in ogni otto giorni senza serbarvi nè regole nè decenza. Donne violate, cortigiane, adultere, sono le principali persone delle sue favole. Secondo l'espressione di Fontenelle, le prime tenerezze di due amanti passano sotto gli occhi dello spettatore, e se ne occulta il meno che sia possibile.

I primi commedianti Italiani che aprirono il loro teatro comico in Francia, furono i *Gelosi* che nel 1577 per privilegio ottenuto da Errico III rappresentarono in Parigi. Separatisi poi da questa compagnia de' Gelosi alcuni attori, presero il nome di *Confidenti*, e vi recitarono varie favole italiane, e tra queste la *Fiammella* pastorale, in cui si adoperò il mescolamento di dialetti Veneziano, Bolognese, Bergamasco ecc, il cui autore fu Bartolommeo de' Rossi Veronese (1).

Altro dunque in tutto il secolo non comparve in Francia di regolare e di decente che le deboli traduzioni delle nostre tragedie,

(1) Zeno Annotaz. al Fontanini.

die, paſtorali e commedie nel precedente libro da noi riferite; ma eſſe per le denſe tenebre che vi regnavano, non poterono così preſto penetrare ed apportarvi la vera luce teatrale.

## CAPO II

### *Spettacoli teatrali in Alemagna.*

CONtinuarono a rappreſentarſi per tutto il ſecolo XVI in Alemagna i Giuochi del Carnevale (1), non oſtante che altre farſe vi

(1) Il notiſſimo letterato Ab. Aurelio Giorgi Bertòla non ſi preſiſſe di ripetere così da lungi i paſſi ſcenici degli Alemanni, quando nel diſcorſo premeſſo alla traduzione degl' Idilj di Geſner promiſe un *Saggio Storico critico* ſulla poeſia Alemanna, che dovea abbracciare il *tempo ſcorſo da Opitz ſino a' noſtri giorni*. Uſcita poi la *Storia Critica de' Teatri* nel 1777, in cui ſi parlava di poeſia Alemanna e di teatro *prima di Opitz*, egli nel pubblicare l' anno 1779 l' *Idea della poeſia Alemanna*, dilatando il ſuo piano preſe a riſalire dugento anni indietro. Sperai allora di potermi alla mia volta approfittare della ſua fatiga riguardo alla drammatica del ſecolo XVI;

vi compariſſero in gran numero co' titoli di *giuochi piacevoli*, *giuochi buffoneſchi*, *commedie*, *tragedie*, *comicotragedie*. Il ſolo Hann Sachs o Giovanni Sax calzolajo di Norimberga dal 1518 ſino al 1553 compoſe ſeſſantacinque giuochi di carnevale, ſettantaſei commedie e cinquantanove tragedie, le quali coſe racchiudonſi in cinque volumi in foglio. Il ſuo nome è paſſato in proverbio in Alemagna, dove per dinotare un verſeggiatore fecondiſſimo ſuol dirſi è un *Hann Sachs*. In tali favole fra mille goffaggini e baſſezze, dicono gl' intelligenti di quel linguaggio, ſcorgonſi varie piacevolezze e penſieri che recano maraviglia (1). Egli è da notarſi ancora che tal calzolajo ſi valſe di molti argomenti tratti da' Greci e Latini, ch' egli non poteva leggere originali e che a ſuo tempo non erano ſtati recati nell' idioma tedeſco.

A lui ſuccedette Giacomo Ayrer notajo e pro-

XVI; ma nulla di più di quello che io ne avea detto vi ritrovai prima di Opitz. Anzi per eſſerſi forſe voluto circoſcrivere alla ſola poeſia ſcritta nell' idioma tedeſco, manca alla ſua *Idea* quanto gli Alemanni ſcriſſero in latino pel teatro, che io nella prima mia Storia regiſtrai, e che ora con nuove giunte riproduco.

(1) V. il *Teatro Alemanno* compilato in Parigi e prodotto nel 1772.

e procuratore in Norimberga. Egli fino al secolo XVII, oltre a trentasei giuochi di carnevale, compose molti drammi chiamati *cantanti*, de' quali se ne sono conservati nove. Il Sig. Gotsched chiama tali drammi *precursori dell' opera italiana*, perchè non seppe quante feste, serenate, cantate, pastorali e commedie su' teatri d' Italia comparvero fin dal XV secolo e nel XVI, prima che l'Alemagna conoscesse i drammi *cantanti* dell' Ayrer.

Non è credibile l'immensa quantità di drammi usciti in tal periodo; e pure essi eccedono ancor più nella stravaganza che nel numero. Lo spirito di controversia che animava il Luteranismo, trasportò sulle scene le dispute teologiche, onde nacquero diversi drammi, il *Postiglione Calvinista*, il *Novello asino Tedesco di Balaam*, la *Commedia di Gesù vero Messia*, il *Cavalier Cristiano di Eisbenben*, *in cui trovasi la storia di Lutero e dei di lui gran nemici il Papa e Calvino*. Con simili componimenti battevansi colà i Luterani e i Cattolici; benchè questi assai più tardi si valsero di queste armi teatrali, avendo cominciato a farlo nel XVII secolo colla *Graziosa Commedia della vera antica Chiesa Cattolica ed Apostolica*, dove intervengono Lutero, Zuinglio, Carlostad con altri eretici, e Satana e Gesù Cristo, i SS. Pietro e Paolo, Pio IV, il cardinal Campeggi, il vescovo Osio.

An-

Anche Tommaso Naogeorgus nato in Straubinge nella Baviera l' anno 1511 e morto verso il 1578, il quale intendeva il greco ed avea tradotto varie opere di Plutarco, di Dione Crisostomo e del Sinesio, volle adoperare la scenica poesia per contese di religione. Le sue tragedie col Baile possono chiamarsi di *controversia* (1). Quella che intitolò *Pammachius* dedicata a Crammer arcivescovo di Cantorbery, uscì alla luce l'anno 1537. Un' altra ne pubblicò l' anno seguente in Wittemberg intitolata *Incendia*, *sive Pyrgopolinices tragœdia*. Nel 1539 comparve quella che intitolò *Mercator*, *seu Judicium*. *Haman*, altro suo componimento teatrale, si rappresentò in Heidelberg a' 24 di agosto dagli scolari che vi manteneva l' elettor Federigo detto il pietoso (2). Simili favole che aveano tutt' altro oggetto che di formare il gusto teatrale, non potevano contribuire ai progressi della drammatica, e quindi in premio sono rimaste per retaggio perpetuo delle tignuole.

Altri drammi latini tratti da' racconti della Sacra Scrittura si mentovano nella Biblioteca del Gesnero. Tali sono il *Protoplaste*,

(1) Dizion. Crit. art. *Naogeorgus* Nota A.

(2) Ludovico Fabrizio ne fa menzione in una dissertazione *de ludis scenicis*.

*ste*, e la *Nomothesia* tragedie ed il *Sacrificio d' Isacco* commedia, le quali appartengono a Girolamo Zieglero professor di Poetica in Ingolstad; la *Giuditta* e la *Sapienza di Salomone* comicotragedia e la commedia detta *Zorobabel* di Sisto Betulejo; le commedie di *Giobbe* dell' Adimario, di *Rut* del Drisearo, di *Giuseppe* del Ditero. Queste non furono favole stravaganti e maligne; ma non vi si guardano le regole della verisimiglianza e molto meno quelle del gusto. In Heidelberg compose ancora Antonio Scoro di Hocchstraten una commedia rappresentata da' suoi scolari, nella quale si personificava la religione che andava mendicando alloggio tra' grandi, ed era esclusa, e veniva indi raccolta da' plebei. L' imperadore se ne sdegnò, e volea punirne l' autore, ma egli ebbe tempo di fuggirsi a Losana dove morì nel 1552 (1).

Forse il più ingegnoso autore scenico dell' Alemagna in quel secolo fu il Frischlino nato in Tubigen. Egli tradusse in latino cinque commedie di Aristofane da me non vedute. Ne compose altre sei originali intitolate *Rebecca*, *Susanna*, *Ildegarde*, *Giulio resuscitato*, *Prisciano battuto*, *gli Elvezj*

(1) V. il libro XIII degli *Annali* di Uberto Leodio presso il Baile Diz. Crit.

*vezj Germani*, alle quali aggiunse due tragedie *Venere* e *Didone*. S' impressero in un volume da Bernardo Jobin nel 1592, e furono dedicate prima a Cristiano IV destinato re di Danimarca con una elegia che porta la data di Brunswich 1589, indi al figliuolo Federigo. Nella *Rebecca* e nella *Susanna* serbò il costume de' nazionali di trasportare sul teatro i fatti della Biblia con poca regolarità. L' azione della Rebecca passa nella casa di Abramo, nelle selve di Faran e nella città di Carra, ed i personaggi che compariscono in tali luoghi, non vengono fra loro a colloquio. Nella *Susanna* il prologo si fa dall' angelo Raffaello, ed è pieno d' imitazioni Terenziane. Nell' *Ildegarde* sopra alcuni fatti de' bassi tempi intorno a Carlo-Magno tesse l' autore una favola che chiama *comica* su Ildegarde di lui moglie calunniata. E' notabile l' introduzione del prologo:

*Poeta vos ad venandum invitat hodie*
*In hoc theatro scenico. Nam bestias*
*Productaurum se ait, feraſque plurimas &c.*

e queste bestie che poi si descrivono, sono Carlo-Magno leone, Ildegarde agnella, Talando volpe; e con tal continuata allegoria dà a conoscere l' azione, che termina colla riconciliazione d' Ildegarde e Carlo, ma che

nell' avvilupparsi entra nel tragico. Nel *Giulio redivivo* e negli *Elveti-Germani* trattasi dello stato dell' Alemagna ne' bassi tempi comparato a quello ch' era vivendo Giulio e Cicerone.

Soggetto veramente comico, benchè misto di qualche allegoria alla maniera d' Aristofane, è il *Prisciano battuto*. Contiene una satira comica contro que' fisiologi, medici, giuristi e teologi che scrivono barbaramente in latino, e riducono Prisciano all' agonia. I personaggi introdotti sono Giavello e Francesco filosofi, Prisciano gramatico, Coridone villano, Lilio e Filonio medici, Nevisano e Barberio giureconsulti, Quodlibetario sacerdote, Breviario monaco, Erasmo Roterdamo e Filippo Melantone. A riserba di Prisciano, Erasmo e Melantone, gli altri parlano un latino barbaro, ed in margine si citano i passi ricavati dalle opere di coloro che vi si motteggiano per lo stile e per la lingua. Lo scioglimento è che Prisciano uscito dalle mani de' teologi scolastici quasi spirante è guarito dall' eleganza, purezza ed erudizione di Melantone e di Erasmo.

Le due sue tragedie sono tratte dal libro I e dal IV dell' Eneide. La prima contiene la venuta di Enea in Cartagine e l' innamoramento di Didone per artificio di Venere. Circa lo stile egli vorrebbe imitare quel-

quello di Virgilio, le cui frasi stesse egli ritiene per quanto permette il metro diverso. Eccone per saggio qualche verso della prima scena di Giunone:

*Mene igitur incœpto meo desistere?*
*Nec posse regem Troicum solo Italiæ*
*Avertere? an fatis prohibeor cœlitum?*
*Pallasne classem exurere potuit hostium,*
*Pontoque Græcos turbido submergere*
*Unius ob noxiam, & furorem Oilei*
*Ajacis?*

La seconda tragedia più interessante si aggira sulla partenza di Enea e la morte di Didone.

Paolo Rebhun curato di Oelsnitz anche compose un dramma spirituale sul fatto di Susanna intitolato la *Casta Susanna* in cinque atti lodevole per certa regolarità ed eleganza scritto in idioma Alemanno. Fu impresso in Ziwckau nel 1536 e reimpresso nel 1544. Vi si trovano introdotti i cori, e vi è osservata scrupolosamente la quantità delle sillabe ne' differenti metri usati in ciascuna scena; e per lo sceneggiamento si vuole sopra tutti quelli de' contemporanei ben connesso.

Troviamo ancora tre traduzioni sceniche. La prima tratta dallo Spagnuolo gli *Amori di Melibea e del Cavalier Calisto* tragedia

in diciannove atti di Sigismondo Grimm che s' impresse nel 1520 in Ausbourg: la seconda è l' *Aulularia* di Plauto stampata nel 1535 in Magdebourg: la terza è l' *Ifigenia in Aulide* uscita alla luce nel 1584, che porta il titolo di *comicotragedia*.

## CAPO III.

### *Spettacoli scenici in Inghilterra.*

SI rappresentavano nella Gran Brettagna per gran parte del secolo XVI i misteri, le moralità e le più assurde farse. Appena dicesi del re Edoardo VI grandemente esaltato da Cardano che avesse composta una *commedia elegantissima* che s' intitolava la *Puttana di Babilonia* esaltata dagli antiquarj ma sfuggita all' esame de' moderni per essersi perduta.

A gloria però delle lettere vuolsi ne' fasti scenici Inglesi registrare un nome assai sublime. La figliuola di Errico VIII Elisabetta che suole riporsi insieme coi più gran principi del suo tempo Sisto V pontefice Romano ed Errico IV re di Francia, all' amor della musica congiunse la coltura delle lettere, ed oltre alle aringhe d' Iso-

cra-

crate, traduſſe in latino le tragedie di Sofocle (1). Non ebbe però queſta gran regina molti compagni che lavoraſſero a far riſorgere la drammatica co' modelli dell'antichità. Non vi fu nel di lei regno che il lord Tommaſo Sackville che compoſe *Gordobuc* commedia in qualche maniera ſcritta con regolarità (2).

Sotto quel cielo non ancora abbaſtanza riſchiarato la ſteſſa lingua non era allora nè polita nè fiſſata, quando ſulle ſcene comparve Guglielmo Shakeſpear. Abbandonato queſto ſcrittore a ſe ſteſſo ſi arrollò tra' commedianti per libertinaggio, e compoſe poi, per ſoſtentarſi, pel teatro di un popolo che ancor non poteva gloriarſi di aver prodotto alle ſcienze, alla politica, alla marina e al commercio, un Newton, un Bacone, un Locke, ed il Grande Atto della Navigazione. Non recchi dunque ſtupore, ſe i drammi di Shakeſpear benchè moſtruoſi faceſſero la delizia della nazione. Egli racchiuſe, come i Cineſi, in una rappreſentazione di poche



(1) Ciò (dice Pietro Baile) viene riferito da Balſac ſul teſtimonio di Camden in una lettera de' 25 di giugno 1634 ſcritta al conte di Execeſter.

(2) *Storia de' Poeti Ingleſi* del Warton tom. III.

ore i fatti di trenta anni: introduſſe nelle favole tragiche perſone baſſe, proſtitute, ubbriachi, calzolai, beccamorti, ſpiriti inviſibili, un leone, un ſorcio ed il chiaro della luna che favellano: egli non ſeppe nè aſtenerſi dal miracoloſo ed incredibile, nè ſeparare dal tragico il comico, reſtando per ciò, non che lungi dal pareggiare Euripide, inferiore allo ſteſſo Teſpi. Ebbe non per tanto un ingegno pieno di vigoroſo entuſiasmo che lo ſolleva talvolta preſſo a' più inſigni tragici, e che giuſtifica il giudizio datone da' ſuoi compatriotti, ch' egli *abbondi di difetti innumerabili e di bellezze inimitabili*. Spicca ſoprattutto nel colorire con forza ed evidenza i caratteri de' grand' uomini, ſegnandone i temperamenti, i difetti e le virtù. *Macbeth*, *Hamlet*, *Errico IV*, *Othello*, *Giulio Ceſare*, il *Mercante Veneziano* ſi conſiderano come i di lui drammi migliori (1).

Ab-

(1) Noi non ci perderemo in teſſere partitamente analiſi delle favole di queſto maravigliоſo Ingleſe, non volendo cadere nella ridevole temerità di certi moderni pedanti ſuperficiali che pur da ſe ſteſſi ſi danno il titolo di profondi penſatori, i quali ſi luſingano ed oſano di voler ragionare di ogni poeta anche ignorandone la lingua. Cotali vani cianciatori allorchè promettono di analizzare i drammi del Shakeſpear, fanno eſſi per aven-

Abbiamo osservato nel parlar de' dramma-



ventura la difficoltà che incontrano i medesimi Inglesi in comprenderli? Il far capire le bellezze dello stile e la grandezza de' pensieri e l' energia dell'espressioni, non è mestiere di chi debba andar mendicando notizie e traduzioni di Shakespear da taluno che forse ne sa quanto lui; ma è riserbato a colui, che oltre di possederne l'idioma originale abbia mostrato di capire tutta l'arduità ed i misteri della poesia rappresentativa con altro che con favole sceniche senza stile e senza lingua, le quali veggano p. e. il teatro pieno un solo giorno, piombino nel secondo e spirino nel terzo. A noi basta ascoltare sul merito di Shakespear i suoi più dotti compatriotti, o i più istruiti stranieri. Ecco intanto ciò che ne scrisse M. De Voltaire il più degno di giudicarne: " Shakespear (egli disse) non ha presso gl' Inglesi altro titolo che quel di divino. Pure le sue tragedie sono altrettanti mostri. Quanto può immaginarsi di assurdo, di stravagante, di mostruoso, tutto si trova in esse. Sulle prime io non sapeva intendere, come gl' Inglesi potessero ammirare un autore così stravagante; ma in progresso mi accorsi che aveano ragione . . . . Essi al par di me vedevano i falli grossolani del loro autor favorito, ma sentivano meglio di me le sue bellezze, tanto più singolari perchè erano lampi che brillavano in una oscurissima notte. Tale è il privilegio del genio; egli corre senza guida, senz' arte, senza regola per incognite strade; si smarrisce alle volte, ma lascia dietro di se tutto ciò che non è se non esattezza e ragione ".

tici Italiani l'esattezza di tanti industriosi scrittori intenti a far risorgere l'arte teatrale de' Greci. Osserviamo ora in Shakespear la mancanza di erudizione, di emuli e di modelli supplita dall'ingegno che lo menava a riflettere sull'uomo, a studiare i movimenti del proprio cuore e a ritrarre le passioni dal vero. Egli non conobbe l'arte e copiò vigorosamente la natura. Che tragico incomparabile non diverrebbe chi sapesse ben congiungere l'uno e l'altro studio!

Tuttavolta i critici non lasciano di rimproverare a Shakespear le bassezze miste ai gran tratti. Studiando egli la natura mancò di giudizio nell'imitarne ciò che nelle società si riprenderebbe. Non è inverisimile (disse Voltaire per iscolpar se stesso nel *Figliuol Prodigo*) che mentre in una stanza si piange un morto, dicasi da un buffone qualche motto che muova a riso. Ma questo vero indiscreto non si dee imitar sulla scena; in prima perchè la parte più sana riprenderà l'impertinenza del buffone, e perciò sembrando tal mescolanza sconvenevole nella conversazione dovrà, come in fatti avviene, dispiacere ancor nella scena, dove la natura dee comparire scelta e conveniente (1). In secondo luogo il poeta giu-

(1) *Tis nature all but nature methodized*, diceva Pope nell'eccellente *Saggio di Critica*.

giudizioso non lavora mai contro se stesso: or che altro fa colui, che, volendo intenerire e commuovere, impedisce egli stesso la riuscita del suo disegno, distraendo lo spettatore colla buffoneria intempestiva?

Shakespear istudiò la natura, e pure nelle sue espressioni non di rado la perde di vista. Non l'ebbe presente ne' rimproveri che ne' *Due Gentiluomini di Verona* fa il Duca di Milano al Valentino. Nella sola orazione di Antonio nel *Giulio Cesare*, in quell' orazione che il Sig. Martino Sherlock stima il capo d' opera dell' eloquenza da preferirsi alle *orazioni tutte di Omero, di Virgilio, di Demostene e di Cicerone*, in quell' orazione che *in ogni parola abbraccia mille bellezze* ignote a' profani, in quella sola orazione, dico, si osservano espressioni ricercate, frivole e contrarie alla semplicità della bella natura. *Quando piangevano i poveri* (dice Antonio) *Cesare lagrimava; l' ambizione dovea esser fatta di una materia più dura*: Questa materia *più dura* delle lagrime è forse una grazia naturale? Oltre a ciò la falsa ragione che si adduce non distrugge l'accusa di ambizioso data a Cesare. L' orgoglio, l' alteriggia, vizj composti di presunzione e di ferocia, sono quelli che rendono l'uomo disprezzante, duro, insensibile agli altrui mali; ma l'ambizione non rare volte si copre di umanità e di dolcezza. Sherlock che ha studiato venti anni i drammi di Shakespe-

ſpear, ha ſtudiato ben poco il cuore umano. *Notate come il ſangue di Ceſare lo ſeguiva* (cioè ſeguiva il *maledetto acciajo di Bruto*) *come ſforzandoſi di uſcire, per ſapere, ſe foſſe poſſibile, che queſto era Bruto.* Longino, Orazio e Boelò, de' quali con privilegio eſcluſivo vantaſi ammiratore il Sherlock, avrebbero ravviſato del patetico e del ſublime in queſto *ſangue che ſi sforza di uſcire per ſeguire il ferro e per ſapere ſe era Bruto il feritore?* Merita queſto concettuzzo di eſſer preferito a quanto vantò di grande la latina e la greca eloquenza?

L'unica vera bellezza dell'orazione di Shakeſpear è appunto quella che è sfuggita alla diligenza del Sherlock che da *venti anni* la ſtà ſtudiando. Il merito del Shakeſpear in tale argomento conſiſte ſingolarmente nell'eſſerſi approfittato delle notizie iſtoriche di tal fatto, e nell'aver renduta capace di rappreſentarſi in teatro l'aringa fatta da Antonio al Popolo Romano riferitaci dagli ſcrittori (1), ſpiegandovi un patetico ri-

(1) *Finalmente con abbondantiſſime lagrime traſſe fuori il corpo di Ceſare nudo, ſcoprendo la veſte ſua piena di ſangue e ſtracciata dal ferro; dal qual lugubre e lamentevole ſpettacolo il popol tutto fu commoſſo a piagnere.* Appiano Aleſſandrino *Guerre Civili* lib. III.

risentito e forte che accompagna lo spettacolo alle parole; e per questo merito, ad onta delle false espressioni accennate, si manifesta un esperto poeta drammatico. Ma questo merito tutto appartiene al teatro, nè senza ridicolezza si metterebbe in confronto colle orazioni dei Demosteni e de' Tullj. Di grazia questi due prodigiosi principi dell' eloquenza, si sono mai trovati in un caso simile? Non sa il Sherlock quanti aspetti diversi prenda l' eloquenza dagli oggetti e dalle circostanze? Non comprende l' enorme differenza che passa trallo spiegar la pompa oratoria nel Foro o nel Senato Romano e nel Pritaneo di Atene contro l' ambiziosa politica di Filippo e le ruberie di Verre, e tral mettere in azione in un teatro un cadavere insanguinato? Veramente il Shellock non è l' uomo più felice in comparare (1).

Non

(1) Egli volle anche paragonare il poeta melodrammatico Metastasio coll' epico romanziere Ariosto. Longino gli ha mai dato esempj di simili paragoni impossibili? E pure egli stesso riprende coloro che comparano Racine e Shakespear, perchè il primo (ei dice) ha fatte tragedie, e l' altro soltanto *composizioni drammatiche*. Dunque a' di lui sguardi è più stravagante il confronto di due drammatici, che di un romanziere con un drammatico?

Non è maraviglia che quel focoso viaggiatore preso dal farnetico di ragionar di letteratura vada tirando di taglio e di punta contro i fantasimi ch' egli stesso infanta, e giudichi de' popoli colla più deplorabile superficialità. Non è maraviglia che abbia scarabocchiato un libercolo piccioliſſimo in tutti i sensi, per provare che in *Italia la poesia non è uscita ancora dalla fanciullezza*; non consistendo la sua grand' opera che in pagine 104 in picciolo ottavo, delle quali (sebbene protesti di voler fare un *libro picciolo*) ne impiega ben quaranta solo in esagerate lodi della *sua innamorata*, cioè di Shakespear. Non è maraviglia che nella medesima *brochure* o scartabello che sia, cancelli con una mano quel che coll' altra dipigne; e nell' atto che dichiara gl' Italiani *fanciulli in poesia*, affermi che abbondino di *eccellentiſſimi poeti lirici* in ogni genere, non avendo ancora imparato che l' entusiasmo, la mente più che divina, il sommo ingegno, la grandezza dello stile, doti da Orazio richieste nel vero poeta, convengono singolarmente alla poesia lirica. Non è maraviglia ancora che mentre nega il nome di poeta grande ad Arioſto, confessi poi che sia egli *gran poeta descrittivo*, con altra palpabile contraddizione, perchè le bellezze dello stile, la copia, la vaghezza, la vivacità e la varietà delle immagini, formano le principali prerogative della poe-

poesia perchè trionfi del tempo. Tutte queste incoerenze, io dico, delle quali si compone il di lui bel *Consiglio a un giovane*, potrebbero recarci stupore, se fussero profferite da un altro che non ci avesse puerilmente ed *à propos des bottes* fatto sapere di aver *molto studiato la matematica* e di *credere d' avere della precisione nelle idee*.

Gli si faccia parimente grazia del non aver conosciuta la storia letteraria Italiana, come dimostra proponendo per cosa tutta nuova all' Italia lo *studio de' Greci*: a quella Italia, dove anche nella tenebrosa barbarie de' bassi tempi fiorirono intere provincie, come la Magna Grecia, la Japigia e parte della Sicilia, le quali altro linguaggio non aveano che il greco, e mandarono a spiegar la pompa del loro sapere a Costantinopoli i Metodj, i Crisolai, i Barlaami: a quell' Italia, che dopo la distruzione del Greco Impero tutta si diede alle greche lettere, e fu la prima a comunicarle al rimanente dell' Europa, cioè alla Spagna per mezzo del Poliziano ammaestrando Arias Barbosa ed Antonio di Nebrissa, ed all' Inghilterra per opera di Sulpizio, di Pomponio Leto e del Guarini maestri de' due Guglielmi Lilio e Gray: a quell' Italia, dove (per valermi delle parole di un elegante Spagnuolo) *la lingua greca diventò sì comune dopo la presa di Costantinopoli, che, come dice Costantino Lascari nel proemio ad una*

*una sua gramatica, l' ignorare le cose greche recava vergogna agl' Italiani, e la lingua greca più fioriva nell' Italia che nella stessa Grecia* (1): a quell' Italia in fine che oggi ancor vanta così gran copia di opere nelle quali ad evidenza si manifesta quanto si coltivi il greco idioma in Roma, in Napoli, in Firenze, in Parma, in Padova, in Verona, in Venezia, in Mantova, in Modena ecc., che essa vince di gran lunga il gregge numeroso de' viaggiatori transalpini stravolti, leggieri, vani, imperiti e maligni, tuttochè tanti sieno i Sherlock e gli Archenheltz (2). E chi vorrà incolpare quest' Irlandese del non essere istruito della letteratura Italiana, quando egli ha mostrato nella sua opera grande di cinquanta carte di esser pochissimo versato in quella della Gran-Brettagna? Egli adduce in lode di Sha-

(1) Andres *sopra ogni letteratura* P. 1, cap. XII.

(2) Si comprende particolarmente da quest' ultimo nome che noi non intendiamo quì di offendere i viaggiatori intelligenti, agiati e sinceri; ma abbiamo in mente soltanto que' viaggiatori mendicanti, i quali lodano p. e. l' Inghilterra, perchè qualche Inglese gli ha menati seco pascendoli e vestendoli, e biasimano l' Italia, e Napoli spezialmente, perchè non vi avranno trovato pari opportunità.

Shakespear l'unanime consenso degl' Inglesi d' indole per altro *tanto*, al suo dire, *singolari che difficilmente se ne trovano due che si somiglino*; ed afferma che in Inghilterra *in quasi duecento anni non v' è stata una sola voce contro di Shakespear*. Orsù facciamogli udire alcune voci sonore al pari di quella di Stentore uscite dall' Isole Britanniche contro di Shakespear per instruirlo anche in ciò che ignora de' suoi stessi compatriotti.

Inglese era Dryden, erudito e poeta drammatico, e pure nella dedicatoria della tragedia *Troilus and Cressida* afferma ingenuamente che nelle composizioni scritte da Shakespear nel secolo XVI *scorretta era la frase, sregolata la dicitura, oscura ed affettata l' espressione*; aggiugnendo che al principio del secolo susseguente quel padre del teatro Inglese pensò a pulire il linguaggio nelle ultime sue fatiche, e a *levare alquanto di quella ruggine*, di cui troppo erano imbrattate le prime.

Inglese era Samuele Johnson, e dopo del Rowe e del Pope e del vescovo Warburton, è stato comentatore delle opere del Shakespear pubblicate in Londra in otto volumi nel 1765; e pure nella prefazione dice di lui moltissimo bene e moltissimo male, che è quello appunto che fanno gli esteri imparziali. Io tanto più di buon grado ne trascriverò qualche osservazione, quanto più mi

mi sembra conducente a far meglio conoscere per mezzo di un nazionale il carattere del poeta Inglese.

I critici ( dice Johnson ) hanno rimproverato a Shakespear il troppo studio d'imitar la natura universale. Hanno detto che i suoi Romani non erano vestiti del proprio costume; e che ai re da lui introdotti mancavano le dignità richieste nella loro classe. Dennis si offende ( dice Johnson, e Dennis, Sig. Sherlock, era anche nato in Inghilterra ) perchè Menenio senator di Roma faccia il buffone; e Voltaire crede che sia un violar la decenza il dipingere che fa in *Hamlet* l'usurpator Danese ubbriaco. Ma Shakespear sacrifica tutto alla natura e alla verità. Esigeva la sua favola de' Romani e de're, ed egli non vide che gli uomini. Egli avea bisogno di un buffone, ed il prese dal Senato di Roma, ove se ne sarebbe, come altrove, trovato più d'uno. Voleva egli mettere sulla scena un usurpatore e un omicida, e per renderlo dispregevole e odioso, aggiunse a' di lui vizj l'ubbriachezza, sapendo che il vino esercita la sua possanza su i re come su gli altri (1).

L'in-

(1) Questa non è una giustificazione, ma un giudizioso disviluppo del modo di pensare dal drammatico Inglese.

L'intreccio delle sue favole ( parla il medesimo Johnson ) in generale è tessuto debolmente e condotto senz'arte. Egli trascura le occasioni di piacere o interessare che presentagli naturalmente lo scioglimento. Perchè componeva per vivere avvicinandosi al termine del lavoro si dava tutta la fretta per ritrarne frutto al più presto . . . . . Non ebbe verun riguardo ai tempi ed a' luoghi, e senza scrupolo attribuiva ad un secolo e ad una nazione i costumi, le usanze, le opinioni di un altro tempo e di un altro popolo . . . . Quando vuole esser comico, la sua piacevolezza è rozza, e l'allegoria licenziosa. Gli uomini e le donne civili nè parlano nè operano diversamente dalle genti del contado. Quando vuole essere oratore ( attento, Sig. Martino ), diviene freddo e snervato; imperciocchè allora solo egli è grande quando si contiene nella natura . . . . Esprime sovente di una maniera ingarbugliata un pensiero comune; e cela una picciola immagine in un verso pomposo . . . . . Quando vuole intenerire dipingendo la grandezza che ruina o l'innocenza che pericola, più sensibilmente manifesta l'ineguaglianza del suo ingegno. Egli non può essere lungo tempo tenero e patetico . . . . Il difetto più notabile del nostro poeta è il gusto singolare che avea pel giuoco puerile sulle parole; non v'ha cosa

che non sacrifichi al piacere di dire un'arguzia ecc. ecc.

Inglese per finirla era Gay autore del componimento scenico intitolato *Come la chiamate Voi? Farsa Tragi-Comi-Pastorale*, in cui non meno che nella prefazione viene finamente e con grazia comica derisо il teatro di Shakespear in mille guise, formandosi fin anche de' di lui versi piacevolissime parodie.

Adunque non è punto vero ciò che afferma il Sherlock, che in Inghilterra non vi è stata mai una sola voce contro Shakespear; non è punto vero che sono quivi tutti ciechi adoratori non meno delle bruttezze che delle bellezze di lui. In compenso però può oggi questo famoso poeta tralle altre sue glorie contare di essere stato dichiarato l'*innamorata* del tenero Sherlock che *consiglia* con tanto gusto e giudizio la gioventù. Mi vieta il mio argomento l'andar ricercando dietro ad ogni particolarità della scrittura di costui, nella quale trovansi sparse senza citarsi moltissime cose che leggonsi altrove, ed altre non poche a lui da questo e da quello suggerite in Italia le quali ha egli registrate senza esame e senza ben ricucirle col rimanente del suo libretto. Io ne ho voluto accennare soltanto quel che riguarda la drammatica, non curandomi di mettere al vaglio tante mal digerite opinioni spacciate sulla poesia italiana e francese,

ceſe, ove peſta non iſcorgeſi nè di guſto nè di giudizio, nè di quella *preciſione* d' idee, di cui *crede* piamente poterſi pregiare. Per umiltà avrà egli voluto occultarci i progreſſi dà lui fatti nelle matematiche, ragionando a bella poſta così incongruamente e con frequenti contraddizioni; e per la ſteſſa umiltà avrà voluto fingerli poco o nulla iſtruito della letteratura ſtraniera e della nazionale. Ma chi bramaſſe diſtinta contezza delle madornali ereſie letterarie del Sherlock, legga le *Tre Lettere* dell' erudito Aleſſandro Zorzi Veneziano impreſſe in Ferrara nel 1779, anno alle lettere fatale per la perdita fatta di queſto dotto laborioſo Italiano (1).

Shakeſpear ſcriſſe anche commedie, e gl' Ingleſi veggono ſempre con piacere il di lui



(1) Piacemi quì ſoltanto aggiugnere che il Sherlock molto provvidamente indirizza il ſuo *Conſiglio ai giovani che non hanno oltrepaſſati i ventidue anni*; altrimenti con quali altri aſcoltatori avrebbe egli potuto impunemente ſpacciare quanto venuto foſſegli alla bocca contro dell' Italia, anzi contro della ſtoria, del guſto e della ragione? Io non ſo quanti ſienſi approfittati del di lui conſiglio ſe non per poetar bene almeno pet cianciar male; non ſo poi ſe poſſa eſſervi uomo dotato di ugual malignità e ſtupidezza che poſſa adottare i di lui ſentimenti. Pur ſe alcuno ve ne ſarà, apparentemente non avrà oltrepaſſati i ventidue anni.

*Cavaliere Falstaff*, e le *Commari di Windsor*. Egli scrivea un medesimo componimento parte in versi e parte in prosa. Nato in Strafford verso il 1564, morì nel 1616; e per onorarne la memoria gli fu eretto un magnifico monumento nell'Abadia di Westminster.

Nel medesimo secolo XVI fiorì il Cavalier Fulck Grevil Lord Brooke chiaro nelle armi e nelle lettere, che fu l'intimo amico di Sidney favorito della regina Elisabetta. Grevil compose due tragedie *Alaham* e *Mustapha*, nelle quali introdusse il coro alla maniera greca.

Contemporaneo del Shakespear fu Giovanni Fletcher, il quale ancora contribuì agli avanzamenti del teatro Britannico. Tralle di lui favole passa per eccellente quella che intitolò il *Re non Re*.

Non si vuole però omettere di notare che fin da allora sulle scene di quell'isole cominciò ad allignare un gusto più attivo e più energico che altrove. Gl'Inglesi amano sul teatro più a vedere che a pensare. Da quel tempo spiegarono una propensione particolare al grande, al terribile, al tetro, al malinconico più che al tenero, ed una vivacità, una robustezza e un amor deciso pel complicato più che per la semplicità; e questo carattere di tragedia si è andato sempre più disviluppando fino a' dì nostri.

CA-

## CAPO IV

*Spettacoli ſcenici nella peniſola di Spagna.*

SEbbene pochi ſieno quegli eruditi Spagnuoli che non abbiano poco o molto favellato del proprio teatro, tuttavolta ſe ne deſiderava ancora una ſtoria ſeguita prima che io l'abbozzaſſi nella generale de' teatri pubblicata nel 1777, ed i buoni nazionali urbanamente me ne ſeppero grado (1). Nè



(1) Non così il Sig. Garcia de la Huerta (cui uniremmo il volgar *Saynetero Ramòn La-Cruz*, ſe meritaſſe di contarſi tra gli ſcrittori almen dozzinali), il quale ſenza ſaper punto nè poco l'Italiano, e per conſeguenza ſenza aver letta o compreſa la mia Storia, affettò di moſtrar per eſſa un cieco ma orgoglioſo diſprezzo, non per altro ſe non perchè il pubblico l'approvava e Lampillas l'impugnava. Benchè a coſtui io non poſſa più moſtrare il ſuo torto in que' tre o quattro punti da lui toccati contro di me con tutta l'inurbanità a lui naturale, giacchè oppreſſo dalle meritate invettive de' ſuoi paeſani fin dal 1786 ha finiti angoſcioſamente i ſuoi giorni: non laſcerò di dire, per avvertimento di chi forſe gli raſſomiglia, che ſe i nazionali mi aveſſero pre-

ve-

anche dopo di me si è intrapresa tale istoria nè in Ispagna nè altrove; e l' istesso chiar. Ab. Andres nella sua insigne opera sopra ogni letteratura nulla d' importante aggiugne a quanto io scrissi allora del teatro Spagnuolo. Adunque senza aver ragione degl' ingrati una ne darò ora io stesso assai più piena, in cui alle notizie ovvie e comunali altre se ne aggiugneranno non prima avvertite, procurandosi nel tempo stesso coll' usata imparzialità di delineare le fisonomie (per così dire) de' drammatici Spagnuoli, e di rilevarne le bellezze da' nazionali stessi o non viste o non descritte mai.

Gli Spagnuoli di pronto e acuto ingegno, di vivace e fertile fantasia, arguti, facondi e ricchi di lingua, essendosi nel XVI secolo moltissimo distinti nelle lettere, coltivarono anche con qualche ardore, specialmente verso la fine di esso, la scenica poesia. Le prime cose che in quella penisola ebbero

venuto in tessere una storia del teatro Spagnuolo, io avrei durata minor fatica ad ordinarne le notizie, e me ne sarei con piacer sommo approfittato. Ma non avrei però lasciato, giusta il mio solito scrupoloso costume, di citar con ingenuità i fonti onde le avessi tratte; a differenza di ciò che ha meco praticato più di un plagiario.

ro qualche immagine rappresentativa, furono le *Novelle* in dialogo, o come le chiamò il bibliotecario Nasarre, *Dialoghi detti commedie lunghissimi e incapaci di rappresentarsi* (1). I Portogheſi e gli altri Spagnuoli ne composero moltissime tutte in prosa intitolandole *novelle*, *tragicommedie*, *tragedie e commedie*. Di esse inutilmente si tessérebbe un catalogo compiuto, nulla avendone guadagnato il teatro, se non che potrebbero servir come di semenzai di pitture e di ritratti al naturale e di caratteri e di passioni poste in movimento ed a buon lume (2). Tale è la *Celestina* di tutte la più rinomata cominciata a scriversi nella fine del XV secolo da Rodrigo de Cota ( altri dice da Giovanni di Mena ) e terminata men felicemente da Fernando de Roxas (3), che s' impresse la prima volta in Salamanca nel



(1) Trascrivo le sue medesime parole: *Escribieron* (dice nel Prologo alle commedie del Cervantes ) *Dialogos que llamaron comedias , pero muy largos è incapaces de representarse .*

(2) *De las quales* ( sono le parole del medesimo Nasarre ) *se pueden sacar pinturas y retratos al natural , caracteres y passiones puestas à todas luces .*

(3) *Fernando de Roxas* ( dice l' erudito Mayans y Siscar nella Vita del Cervantes ) *que la diò fin , no pudo igualar al primero inventor .*

1500, e porta il titolo di *tragicommedia*, divisa in atti ventuno, de' quali solo il primo fu scritto dal primo autore. Non è che un lungo romanzo in dialogo, in cui mostrasi tutta l'oscenità senza velo col pretesto di riprenderla (1). Per una delle pruove evidenti che la rappresentazione di tal Novella sarebbe assurda ed impraticabile, si noti che i personaggi sogliono cominciar il dialogo in istrada, proseguirlo entrando in casa, ed uscirne senza conchiuderlo. L'azione dura due mesi, ed ancor più, ed è questa.

Calisto innamorato di Melibea ricorre a Celestina vecchia ruffiana e maliarda famosa la quale fa varii scongiuri, incanta una mataffa di filo, la porta a vendere a Melibea, e per incanto la rende perduta amante di Calisto. Gli amanti più d'una volta si veggono di notte, e Melibea è deflorata; i servi di Calisto per ingordigia ammazzano Celestina, danno nella giustizia, e sono impiccati; Calisto stando con Melibea ode un romore nel giardino, accorre, cade dalla scala, e si ammazza; Melibea il dì seguen-

(1) Abbondano (dice il prelodato Nasarre) di passaggi *demasiadamente lascivos y malignos, en las quales se muestra la deshonestidad del todo desnuda con el pretexto de azotarla.*

guente si precipita da una finestra e muore.

In prima quest' azione appoggia in falso, perchè non solo Celestina fa mercimonio di malie, ma si finge effettivamente fattucchiera, e l' innocente Melibea per forza del suo incanto è corrotta, ed in ciò si vede la mancanza d'arte dell' autore; perchè se avesse saputo rifondere tutto il trionfo all'insidiosa eloquenza della vecchia, la novella sarebbe riuscita più verisimile, più artificiosa e più morale. Celestina poi, anima di tutta l'azione, muore uccisa nell'atto dodicesimo, per la qual cosa ne' seguenti nove atti l' azione sensibilmente cade e si raffredda. La morte di Calisto è verisimile, ma la caduta che l'ammazza è casuale nè produce istruzione, perchè (come ben diceva un mio dotto amico Spagnuolo) ad un anacoreta il più penitente ed esemplare, non che ad un dissoluto, potrebbe accadere la stessa disgrazia nel discendere da una scala d' una Chiesa. Ultimamente il fine morale dell' autore di mostrar le funeste conseguenze delle sfrenatezze, viene interamente distrutto colle dipinture e situazioni sommamente laide e lascive, per le quali ne fu meritamente proibita la lettura. Nell' atto settimo Parmenone si giace nel letto con Areusa a persuasione della vecchia scellerata che lo stà vedendo, e ciò che rende questa situazione più scandalosa, si è che il dialogo di tutti e tre è scritto con somma proprie-

tà

tà e bellezza. Negli atti 14 e 19 Calisto e Melibea soddisfano compiutamente i loro voti, si abbandonano a' dolci trasporti, a discorsi, ed azioni proprie della più sfrenata passione, fino a numerare gli atti ripetuti della loro tresca, mentre che una serva posta di sentinella vede e nota con molta vivacità tutte le delizie degli amanti; in somma le azioni, le parole, il silenzio stesso in questo punto dell'azione, è quanto può dipingersi di più disonesto in un racconto, non che su di un teatro; e questi sventuratamente sono i più bei passi del libro. Di grazia poteva ciò esserfi immaginato per rappresentarsi? Ora se gli ultimi apologisti Spagnuoli avessero conosciuta la *Celestina*, avrebbe l'Ab. Lampillas avuto coraggio di riprendere qualche motto soverchio libero delle commedie dell'Ariosto? Huerta avrebbe dato ragione al Lampillas contro del Signorelli? L'Ab. Andres avrebbe tacciato di oscenità le commedie del Machiavelli? Avrebbe lo stesso scrittore data a cotale scandalosa mostruosità la preferenza sopra l'*Orfeo* del Poliziano?

Lascio poi che il carattere di Calisto è quasi fantastico, pieno di espressioni iperboliche e di slanci disparati dell'immaginazione, declamatorio e pressochè senza affetti; lascio ancora che quello di Celestina, per altro eccellentemente dipinto, si vede imbrattato di vana ostentazione di erudizione e dot-

e dottrina intempestiva impertinente. Del resto tal difetto è generale in questo romanzo drammatico. Chi può soffrire Melibea che in procinto di precipitarsi si trattiene a ridursi alla memoria varii evenimenti istorici di Tolomeo, Oreste, Clitennestra, Nerone, Agrippina, Erode, Fraate, Laodice, Medea? Chi il di lei Padre che, a vista della tragica morte della figliuola, apostrofa ed insulta ad amore, perchè si chiami dio, perchè si dipinga nudo, armato, cieco e fanciullo? che parla di Paolo Emilio, di Pericle, di Anassagora, di Davide, di Paride, d' Ipermestra, Egisto, Saffo, Leandro, Sansone, Elena, Salomone, Arianna?

Ma sono da collocarsi tralle principali bellezze della Celestina, nell' atto I l' eccellente, concisa, naturale ed elegante dipintura della bellezza di Melibea, la descrizione del carattere e delle occupazioni di Celestina, il dialogo comico di lei con Parmenone: nell' atto III la sagacità della vecchia ottimamente lumeggiata, quando narra i suoi meriti ruffianeschi, e quando dipinge le ragazze innamorate: nel IV la di lei scaltrezza nell' insinuarsi per tutte le vie nell' animo di Melibea: nel VII, nel XIV e nel XIX le già riferite scandalose situazioni descritte però con grazia e verità inimitabile e detestabile.

Risulta da quanto si è accennato che la *Celestina* giustamente proibita e giustamente lodata ancora, se si consideri come spettaco-

lo

lo teatrale, parrà un componimento per tutte le vie ſpropoſitato e moſtruoſo; là dove come novella in dialogo, in cui l'autore non mai moſtrandoſi tutto mette in bocca de' perſonaggi, ſarà un libro meritevole di ogni applauſo. Ed in fatti la vivacità delle deſcrizioni de' caratteri, e la maeſtria del pennello ne' quadri de' coſtumi, non permetteranno che tal libro periſca, e la gioventù potrebbe apprendervi a temere le funeſte conſeguenze degli amori illeciti, ſe il dolce veleno di queſti non foſſe dipinto con maggior eſpreſſione e naturalezza del ſalutare antidoto dell'ammaeſtramento. *Libro Divino* lo chiamò intanto il Cervantes nella Decima del *Poeta Entreverado*; e l'autore del *Dialogo de las Lenguas* affermò che in Caſtigliano non v'ha libro ſcritto con maggior proprietà, eleganza e naturalezza. Se ne fecero varie edizioni (1) e traduzioni; ma la prima di queſte fu quella Italiana impreſſa in Roma pel Silber o Franch l'anno 1506, indi reimpreſſa in Venezia cinque altre volte fino al 1553. L'autore di eſſa fu uno Spagnuolo domiciliato in Italia, chiamato, per quel che dice

(1) L'Ab. Andres ſi è diffuſo in molte pagine a dar conto delle varie edizioni della *Celeſtina*.

ce egli ſteſſo, Alfonſo Ordoñez (1).

Celebre fu anche la novella chiamata *Comedia Eufroſina* pure compoſta in proſa da un autore che ſi occultò ſotto il nome di Giovanni Speraindeo. Si pubblicò la prima volta dal Portogheſe Franceſco Rodriguez Lobo, che poetò circa il tempo di Filippo III, e poi ſi traduſſe in Caſtigliano da Fernando Balleſteros y Saavedra morto nel 1665, e s'impreſſe nel 1631 (2). In tal componimento in mezzo alla purezza dello ſtile trovanſi frequentiſſime alluſioni pedanteſche che annojano.

Una *Seconda Commedia di Celeſtina* compoſe Feliciano de Silva, in cui trattanſi gli amori di Felide e Poliandria. Una *Terza*

(1) Il Creſcimbeni mentova queſta verſione nel I libro de' ſuoi *Comentarj*, dando al traduttore il nome di Alfonſo Ulloa; ma ne' ſeguenti verſi egli ſi dà il cognome di Ordoñez:

*Nel mille cinquecento cinque appunto*
*De Spagnuolo in idioma Italiano*
*E' ſtato queſt' opuſcolo tranſunto*
*Da me Alfonſo Ordoñez nato Iſpano.*

(2) M. Du Perron de Caſtera nel 1738 volendo pubblicare in franceſe un teatro Spagnuolo cominciò male dalla *Celeſtina* e dell' *Eufroſina* credendole *tragedie*.

*za Parte della tragicommedia di Celestina* produsse Gasparo Gomez. La *Tragicommedia di Lisandro e Roselia* di un anonimo stampata in Madrid nel 1542 è anche componimento che discende dalla Celestina. L' autore del *Flos Sanctorum* Alfonso de Villegas Toledano nella sua gioventù sulle tracce della Celestina scrisse la *Selvagia* commedia. Giovanni Rodriguez fece la *Floriana* che tratta degli amori del Duca Floriano con Belisea impressa nel 1544 in Medina. Per non tornare a parlar di simili novelle drammatiche, accenniamo ancor quì che il famoso Lope de Vega ne scrisse anch' egli una in prosa secondo l' usanza osservata in esse, e l' intitolò *Dorotea* che non si rappresentò, nè per la sua lunghezza era capace di rappresentarsi. *La ingeniosa Helena* figlia di Celestina, novella scenica detestabile per l' oscenità, s' impresse in Lerida nel 1612, ed in Madrid nel 1614. Tre altre ne compose il Portoghese Giorgio Ferreira de Vasconcelos impresse ne' primi lustri del seguente secolo. La prima e la migliore detta *Comedia Eufrosina* dopo altre edizioni uscì in Lisbona nel 1616: la seconda chiamata *Comedia Olisipo* s' impresse nella medesima città la seconda volta nel 1618: e la terza col titolo di *Comedia Aulegrafia* che contiene una descrizione della corte, si pubblicò nel 1619.

Ma componimenti propri per la rappresen-

sentazione scrisse in Portogallo il famoso Gil Vicente, il quale nato di nobil famiglia (secondo Diego Barbosa) rappresentò più volte le proprie commedie alla presenza del re Emanuele e di Giovanni III. Fu considerato come il Plauto del Portogallo, e talmente applaudironsi le sue favole, che invogliarono Erasmo Roterdamo a studiar la lingua Portoghese per comprendere le grazie comiche di Gil Vicente. Egli morì in Evora prima del 1557; e dopo la di lui morte se ne pubblicarono le opere in cinque volumi, de' quali il secondo contiene le commedie, il terzo le tragicommedie, il quarto le farse. Tra queste opere teatrali trovo distinte le seguenti: *Auto* (che in tal materia equivale a rappresentazione) *de Amadis de Gaula*, *Auto da barca do inferno*, *Auto de Don Duardo* (1), *Auto do Juiz de Beira*, *Triunfo do inferno comedia*, *Pranto de Maria Parda*, *Auto da donzella da torre*, *Auto do Fidalgo Portuguez*. Lasciò

(1) Dee però avvertirsi che questa favola di *Don Duardo* pubblicata sotto il nome di Gil Vicente il vecchio si pretende che appartenesse a Don Luis Infante di Portogallo nato nel 1506 e morto nel 1555. Veggasi la *Biblioteca Lusitana* del Barbosa, il quale allega la *Vita* di esso Infante scritta dal conte di Vimioso, ed il *Comento* di Manuel Faria alle Rime del Camoens.

sciò Gil due figliuoli ed una figliuola che gareggiarono col padre nel coltivar la poesia. Il primo di essi fu Gil Vicente detto il giovane tenuto per più eccellente del padre, tra' di cui drammi credesi il migliore quello intitolato *Don Luis de los Turcos*. Il secondo fu Luis Vicente, il quale intraprese l'impressione delle opere del padre. Pabla Vicente chiamossi la figliuola, di cui corse fama che correggesse le composizioni paterne, oltre ad averne scritte ella stessa alcune assai bene accolte.

Il celebre quanto infelice gran poeta Portoghese Luigi Camoens autore del poema epico *Las Luisiadas* composto nell' Indie, perfezionato in Europa quando vi fece ritorno nel 1569, e pubblicato sette anni prima della di lui morte dopo aver menato una vita da mendico sotto gli occhi del Sovrano cui avea servito colla penna e colla spada, Camoens, dico, dee contarsi tra' benemeriti del patrio teatro pel suo *Anfitrione* tratto da Plauto di cui ritiene molte grazie, e per un' altra picciola farsa che leggesi nelle di lui opere.

Il dottor Francesco de Sà de Miranda nato nel 1495 e morto nel 1558 applaudito come il più insigne poeta Portoghese dopo Camoens, scrisse qualche commedia da mentovarsi per la regolarità, per la grazia de' motteggi e per gli caratteri ben sostenuti. Quella intitolata *Comedia dos Vilhalpan*

*pandos* s' impresse dopo la di lui morte in Coimbra l' anno 1560 da Antonio de Maris; ma non fu questa la prima impressione dicendovisi *agora novamente impresa*. Il soggetto si enuncia nel prologo che ne fa la Fama. Un Romano chiamato Pomponio ha un figlio ammaliato dalle arti di una cortigiana, e dal di lei servaggio cercano ritrarlo il padre colle ragioni e colla propria autorità, e la madre per via di devozioni; mezzi che riescono ugualmente infruttuosi, perchè la cortigiana chiamata Aurelia seguita a governare a suo modo il giovane Cesarino. Tra gl' interlocutori chiamati *figuras de comedia* sono un eremita, un ruffiano, un paggio Francese, ed una comitiva di pinzochere con Fausta madre del traviato Cesarino. La commedia è scritta a norma del verisimile e divisa in cinque atti, cui non manca che vivacità ed azione. Se gli scrittori di quella penisola avessero seguito le vestigia di quest' autore quanto alla regolarità, adattandosi però al tempo circa i costumi ed i caratteri, avrebbero forse impedita l' irruzione de' drammi stravaganti (1). Se ne fece un' altra edizione



(1) Nè il Nasarre che cercava in tutta la penisola drammi regolari composti prima del fiorir di Lope; nè il Lampillas che voleva mettere

in Lisbona l'anno 1595 unita ad un' altra commedia del medesimo autore da me non veduta intitolata *Os Estrangericos*, della quale edizione parla solo l' Antonio.

Antonio Ferreira nato in Lisbona, ad insinuazione del prelodato Francesco de Sà, prese a coltivar le muse sotto il re Sebastiano, e vi riuscì felicemente. Egli scrisse in più di un genere in maniera che si novera tra' primi poeti Portoghesi; ma le sue opere si pubblicarono quaranta anni dopo la di lui morte, cioè nel 1598 da Michele suo figlio che lasciato avea fanciullo. Consistono in varie poesie liriche, sonetti, odi, ottave, epigrammi, elegie, epistole, epitafj, e vi si trova una tragedia intitolata *Castro* mentovata dall' Antonio, non nota o nota solo di nome al Montiano e ad altri critici Spagnuoli, sfuggita al Nasarre, al Lampillas ed all' Andres. L' autore di questa storia teatrale straniero, oltraggiato dall' Huerta (se Huerta potesse colle native villanie oltraggiare altri che se stesso), perseguitato dagl' ingrati apologisti come anti-

spa-

re alla vista la stessa cosa, e che conta sempre le glorie de' Portoghesi come appartenenti agli Spagnuoli; nè altri critici ed apologisti ch' io sappia, seppero o mostrarono di sapere la regolarità di questa commedia.

ſpagnuolo a diſpetto della verità e dell' evidenza, queſto ſtraniero, io dico, ſi accinge a rilevare i pregi di tal tragedia che avrebbe potuto impunemente diſſimulare come negletta da tanti nazionali.

Traſſe il Ferreira l' argomento della ſua tragedia dalla tragica morte di *Doña Inès de Caſtro*; nè parmi che lo doveſſe al Camoens che nelle Luiſiadi con tanta energia e paſſione ne cantò; imperciocchè ſe le poeſie del Ferreira s' impreſſero nel 1598 quarant' anni dopo della di lui morte, la ſua tragedia dovè comporſi prima del 1558, cioè almeno dodici anni prima che Camoens tornaſſe in Europa col ſuo poema compoſto nell' Indie ed impreſſo nel 1572. Divideſi la *Caſtro* in cinque atti, e vi ſi oſſervano le regole del veriſimile eccetto che nell' unità del luogo, ſeguendo l' azione parte in Coimbra e parte in Lisbona. Lo ſtile è nobile e grave e rare volte ammollito da qualche ornamento lirico, i coſtumi vi ſono ben coloriti, e i diſcorſi vivacemente appaſſionati. Veggaſene uno ſquarcio dell' atto I, quando Inès racconta l' amore che ha per lei l' Infante Don Pietro, e la pena ch' ei ſoffre per vederſi ad altra congiunto:

*Suſpira & geme & chora a alma cativa*
*Forzada da brandura & doce forza,*
*Sogeita a o cruel jugo que peſado*
*A ſeu deſejo ſacudir deſeja.*

*Nào pode, nào convem, a furia cresce.*
*Laura a doce pezonha nas entranhas.*
*Os homes foge, foge a luz & odia.*
*Sò passea, sò fala, triste cuida.*
*Castro na boca, Castro n' alma, Castro*
*Em toa parte tem ante si presente.*
*Elle a molher cuidado & odio & ira* (1).

Fu questa tragedia copiata dal P. Girolamo Bermudez di Galizia nella sua *Nise lastimosa*, senza che ne avesse fatto menzione. Il plagio è manifesto. Il piano, la sceneggiatura, tutto l' atto terzo col sogno d' Inès, tutto il quarto colla patetica aringa fatta al re Alfonso dalla medesima e col congedo ch' ella prende da' figliuoli, la forma de' versi saffici de' cori, l' atto V, in somma tutto

(1) Aggiungiamo la nostra traduzione Italiana:

*Dolce violenza e lusinghevol laccio*
*Rapisce e annoda l' anima cattiva,*
*Che ne sospira e geme e plora oppressa*
*Sotto il giogo crudel che scuoter tenta.*
*Non può, non lice, e la sua furia cresce;*
*Serpe il dolce velen nel petto acceso;*
*Fugge gli uomini, il dì fugge ed abborre;*
*Erra solingo e seco sol favella.*
*Castro ne' labbri, Castro in cuore, Castro*
*Vede per tutto, e la consorte sdegna.*

tutto involò al Portogheſe ſenza avvertirne il pubblico (1). Altro non v' ha che ap-



(1) Che abjetta, che ingrata, che ſteril coſa è un plagiario impudente! Non penſa che coll' altrui mente, non balbetta che motti carpiti, reſpira col non ſuo fiato. Vorrebbe che tutto il mondo eſiſteſſe ſol quanto baſtaſſe ad ajutar la ſua ſterilità, e vorrebbe, dopo il latrocinio, annientarlo. Sventuratamente lo ſtudio ſteſſo ch' egli fa per allontanare da ſe il ſoſpetto de' ſuoi ladronecci, gli diſcopre e riſcalda la bile dell' oneſta gente. Ma ſe i morti non poſſono rivendicare i proprj lavori, tocca a' vivi che non paſconſi di rapine, a ſvellere da ſimili rochi corbacci le piume involate a' nobili augelli. E quindi naſce che tanti ſi fanno un pregio di coprirli di vergogna. *V' ha de' zerbinotti* (diceva il celebre Diodoro Delfico nella XVI lettera ſugli Epigrammi) *poco dovizioſi, che provvedonſi, o prendono a nolo un abito, cioè un' opera, cui danno il loro nome, e credonſi gran ſignori in Parnaſſo.* Il Muſeto preſſo il Giovio chiamava queſti sfacciati *ſcimie, ladri, rattoppatori di centoni*. Ed il chiar. Tiraboſchi coll' uſata ſua moderazione e ſaviezza oſſervava, che *la ſincerità ſuol eſſer più frequente e maggiore negli uomini veramente dotti*. Ed in effetto i veri dotti onoratamente additano ſempre i fonti ove beono, perchè manifeſtando gli arredi altrui ſon pur ſicuri di non rimaner nudi. Ma *gli ſcioli e gl' impoſtori* (aggiugne il lodato autore) *volentieri, ma occultamente* (cioè ſenza citare ſaccheggiando i morti e i vivi e più gli amici) *ſi adornano delle penne altrui*.

partenga al Bermudez che i discorsi lunghi, nojosi, impertinenti, la mortale languidezza, e la viziosa versificazione rimata con sonetti, ottave, terzine ecc.; là dove il Ferreira di miglior gusto, fuor che ne' cori, usò in tutta la tragedia con senno il verso sciolto. Noi nel parlar poi delle due *Nisi* del Bermudez ne confronteremo qualche squarcio.

Il gesuita Luigi de la Cruz nato parimente in Lisbona, e conosciuto per la traduzione latina del Salterio di David uscita in Ingolstad nel 1597 e poi in Napoli nel 1601, scrisse in versi latini varie azioni tragiche e comiche impresse in Lione nel 1605, cioè un anno dopo la di lui morte avvenuta in Coimbra (1). E ciò abbiamo trovato di notabile fra' Portoghesi.

Quanto al teatro Castigliano dobbiamo al noto Miguèl Cervantes la descrizione circostanziata della fanciullezza e de' primi avanzamenti di esso. Questo scrittore nato nel 1549 sotto l'imperador Carlo Quinto sei anni prima che cominciasse a regnar Filippo II, in un prologo ad otto sue commedie ci fa sapere che essendo egli fanciullo componevasi il teatro di Madrid di quattro

(1) Delle favole sceniche di questo gesuita favellò con somma lode Antonio Possevino.

tro o sei tavole poste sopra quattro assi in quadro alti dal suolo quattro palmi. Il suo ornato consisteva in una manta vecchia tirata con due corde, la quale divideva dal palco la guardaroba (che sarebbe il *postscenium* degli antichi), e dietro di questa manta stavano i musici, cioè gli attori che da principio cantavano senza chitarra qualche antica novelletta in versi che in castigliano chiamasi *romance*. Allora tutti gli attrezzi di un capo di compagnia si chiudevano in un sacco, come quelli de' *pupi*, e si riducevano a quattro pellicce bianche guernite di cartone dorato, quattro barbe e capigliature posticce e quattro bastoni da contadini. Le commedie erano non lunghi colloquii tra due o tre pastori e una pastorella, o tra pochi personaggi assai bassi. Gli andavano i commedianti allungando con qualche tramezzo di una Mora, di un Ruffiano, di un Balordo, di un Biscaino, caratteri rappresentati a maraviglia da un battiloro Sivigliano chiamato Lope de Rueda. Si vuole che costui fiorisse circa il tempo di Leone X; ma Cervantes fanciullo lo vide rappresentare. Trovansi di questo commediante due *Colloquii* pastorali e quattro picciole commedie intitolate *Eufrosina*, *Armedina*, *Medora* e i *Disinganni*, le quali cose si pubblicarono in Valenza nel 1567 dal librajo Giovanni de Timoneda che fu anch' egli autore di alcune novelle e di tre

commedie in prosa impresse nel 1559. Le commedie del Rueda, dice Lope de Vega nell' *Arte Nuevo*, di stile assai basso e che rappresentano fatti di artefici mecanici ed amori di persone plebee, come della figlia di un fabbro, nelle quali però, egli dice,

*. . . . . está en su fuerza el arte,*
*siendo una accion y entre plebeya gente,*

rimasero indi nel teatro per intermezzi, dopo che vi s' introdussero azioni ed amori di sovrani e principesse.

Al Rueda morto prima del 1567 succedette nel teatro un tal Naharro nato in Toledo, che rappresentava assai bene la parte di Ruffiano codardo. Ebbe costui il gusto più cittadinesco, e arricchì l' apparato comico di modo, che non bastando il sacco vi vollero i bauli per rinchiudervi i nuovi arredi scenici. Fece anche venir fuori quei che prima cantavano dietro della manta, e forse egli stesso gli rendè più accetti coll' accompagnamento della chitarra, che si è veduta uscire sulle scene Spagnuole fino a' nostri giorni. Dispose parimente che gli attori deponessero le barbe postticce, e rappresentassero a volto nudo, mostrando con ciò d' intendere la vera rappresentazione. Finalmente abbellì le azioni con varie decorazioni e machine, fingendo nuvole, tuoni, lampi, e facendo vedere duelli e bat-

battaglie. Tosto dunque uscirono i comici dalle commediole e dagli amori della figliuola del ferrajo, e passarono a' personaggi alti e a' principi, i quali posti in circostanze pericolose e tragiche trassero seco loro la confusione de' generi.

Mentre tali cose accadevano nel pubblico teatro, non mancò chi s' ingegnasse di tradurre e di comporre alcuna commedia non mentovata da Cervantes, forse perchè non si rappresentò nè influì ai progressi dell'arte. Trovo nominate tre commedie scritte da uno o più anonimi ed impresse in Valenza nel 1521, *Comedia Tebaida*, *Comedia Hypolita e Comedia Serafina*, che non mi è riuscito di vedere nè di sapere che cosa fossero. Si fa in oltre menzione di un dramma detto *Tragedia Policiana* in cui si trattano gli amori di Poliziano e Filomena uscita in Toledo nel 1547. Probabilmente simili favole furono novelle in dialogo.

Verso i primi anni del secolo il dottor Villalobos tradusse in prosa l'*Anfitrione* imperfettamente, avendone tralasciato il prologo e varii squarci qua e la. La stessa commedia fu meglio recata in castigliano anche in prosa da Fernan Perez de Oliva Cordovese impressa poi in Cordova nel 1585 colle di lui opere. Pietro Simon Abril tradusse la *Medea* di Euripide, e nel 1577 pubblicò la sua versione delle commedie di Te-

Terenzio, le quali ben potranno giovare a' Tedeschi *per apprendere la lingua Spagnuola*, al qual fine Scioppio ne raccomandava la lettura nell' opuscolo *De Studiorum Ratione*: ma si potrebbe mostrare a chi ne dubitasse, quante volte abbia l' Abril manifestato poca intelligenza dell' originale; nè ebbe torto l' erudito bibliotecario Giovanni Yriarte quando il derise in un epigramma inserito nelle di lui opere postume. Cristofano Castillejo morto nel 1596 scrisse alcune commedie rimaste inedite che io non ho potuto leggere, e che secondo il Nasarre potrebbero passar per buone, se fossero meno mordaci e lascive. Tralle altre vien lodata la *Costanza*, la quale trovasi manoscritta nella Libreria dell' Escuriale (1).

Ho bensì lette le poesie di Bartolommeo de Torres Naharro nativo di Torres presso Badajoz, il quale fu sacerdote, e non commediante, come l' ha creduto il Sig. Ab. Andres, confondendolo per avventura col soprannominato Naharro di Toledo (2). Esse portano il titolo di *Propaladia*, la cui lettura fin dal 1520, quando s' impresse la pri-

(1) Vedi l' *Origenes de la Poesia Castellana* di Luis Velazquez.

(2) V. la P. II lib. I *sopra ogni Letteratura* p. 178 ediz. Veneziana.

prima volta in Siviglia da Giacomo Cromberger, fu proibita in Ispagna fino al 1573 allorchè si ristampò. Vi trovai otto commedie: la *Serafina*, la *Trofea*, la *Soldatesca*, la *Tinellaria*, l' *Imenea*, la *Giacinta*, la *Calamita* e l' *Aquilana*. Esse veramente sono all' estremo fredde e basse, prive di ogni moto teatrale, senza verisimiglianza nella favola, senz' arte nell' intreccio, senza decenza nel costume. Gli argomenti sono di quel genere che dee bandirsi da ogni teatro culto. Ecco l' azione della *Serafina*, in cui vedesi un misto di dissolutezza e di religione. Floristano drudo un tempo di Serafina cortigiana Valenziana si marita ad Orfea onesta giovanetta: rivede l' amica: gli si risveglia l' antico fuoco: Serafina vie più l' accende co' rimproveri insidiosi: gli chiede la morte della moglie: Floristano promette di ammazzarla dentro di un' ora: la cortigiana si dispone ad attenderne l' esito, dicendo

*Vejam aço que fareu.*

Determinato Floristano al misfatto si abbocca con un Eremita, e gli dice di esser caduto nella bigamia, per aver prima sposata clandestinamente la cortigiana, indi Orfea colle dovute formalità, aggiugnendo di aver perciò deliberato di torre a quest' ultima la vita. *Es menester*, egli dice,

*Que*

*Que yo mate luego à Orfea*
*dò Serafina lo vea,*
*porque lo pueda creer;*

ed eccò con quale ſcandaloſa ragione ſi anima al meditato eccesſo, e vi ripoſa ſenza veruna agitazione nè rimorſo:

*Porque ſi yo la matare,*
*morirà criſtianamente,*
*yo morirè penitente*
*quando mi ſuerte llegare.*

Frattanto il vizio radicale della favola rende l'autore incerto fralla decenza e la veriſimiglianza, le quali coſe non ſapendo conciliare, ſi avvolge in difficoltà e cade in contraddizioni. Il ſervo nella giornata I domanda a Floriſtano ſe ha conſumato il matrimonio con Orfea, ed egli riſponde

*Y aùn conſumì el patrimonio*
*Que ha ſido mucho peor;*

e ciò vuol dir di sì. Ma nella giornata V l'eremita domanda la ſteſſa coſa, ed ei riſponde *ni pude ni quiſiera*. Or perchè poi codeſto ſcempiato eremita, il quale ſenza ſaper perchè ſi rende complice di un attentato sì atroce, aſpetta ſino a quel punto a domandare una circoſtanza sì neceſſaria per

per impedire l'ammazzamento di Orfea poco meno che eseguito? E' chiaro: quando domandò il servo, la commedia incominciava, e perchè potesse continuare, Floristano rispose di aver consumato il matrimonio; ma all'eremita verso il fine risponde di non averlo consumato, perchè la commedia dovea terminare. Tralasciśi poi che i personaggi usano in tal commedia quattro idiomi, cioè un latino scolastico, un italiano insipido, il castigliano ed il valenziano; e neppur si metta a conto che l'eremita cinguetta nel suo barbaro latino con servi e donne, e tutti l'intendono e rispondono a proposito. Simili osservazioni ci appresta no le altre sette commedie della Propaladia, ma non vogliamo abusare della pazienza de' leggitori.

Ebbe dunque torto il Nasarre a gloriarsi di tali sciapite commedie come delle migliori della nazione; ed era interesse della gioventù Spagnuola o che si lasciassero nell'obblio in cui caddero, o che si dassero a conoscere per quelle che sono, affinchè non si prendessero per esemplari. Or perchè increbbe all'Ab. Lampillas che uno straniero provvedesse a quest'interesse della gioventù che non merita di essere ingannata? Egli se 'l saprà.

Ci diede poi il Nasarre una notizia nè vera nè verisimile, allorchè scrisse che esse *si rappresentarono con indicibile applauso in Ro-*

*Roma e in Napoli sotto Leone X.* E donde il ricavò egli? Qual prova ne addusse? Una commedia Spagnuola rappresentata in Italia avrebbe avuto qualche cosa di particolare da spingere gli eruditi di quel tempo a farne menzione; pur niuno ne fe motto nè in Italia nè nelle Spagne prima del Nasarre morto da pochi anni. Don Nicolàs Antonio che parla distesamente del Naarro di Torres, afferma solo che dimorò in Roma in tempo di Leone X, e vi scrisse alcune satire contro i cardinali (e nella Propaladia ancora se ne legge una), e dovè scapparne via e rifuggirsi a Napoli in casa di Don Fabrizio Colonna. Or perchè lavorare sì impudentemente d'invenzione per ingannare i compatriotti? Era poi verisimile che farse così triviali, languide, insipide e magramente scritte, si tollerassero in Roma, quando in essa e nelle altre più chiare città Italiane si rappresentavano tante dotte, eleganti, ingegnose e vivaci commedie del Machiavelli, dell'Ariosto, del Bibiena, del Bentivoglio? Nè anche nel XIV secolo quando rappresentavasi in Italia l'Ezzelino del Mussato, si sarebbe sofferta una *Serafina* o una *Soldatesca* del Naarro. Fa dunque torto, ripeto, alla veracità ed onestà non meno che all'erudizione di un uomo di lettere, la vana jattanzia aggiunta a questa istoriella gratuita del Nasarre, cioè che il *Naarro* insegnò *agl'Italiani a scrivere commedie*,

*die, e che essi poco profitto trassero dalle di lui lezioni.* E' una rodomontata che eccita il riso. Di grazia chi scrivea *Trofee*, *Serafine*, *Tinellarie*, poteva mai, non che insegnare, esser discepolo di buona speranza in Italia che fin dal XV secolo avea fatta risorgere l' eloquenza e l' erudizione Atenieſe e Latina, e poscia illustrò fin da' primi anni del XVI l' amena letteratura con la *Sofonisba*, l' *Oreste*, la *Mandragola*, il *Negromante*, la *Calandra* e 'l *Geloso* ( Nota I )?

Ma poste da banda le visioni del Nasarre (1), riconoscansi i primi avanzamenti del teatro Spagnuolo dalle fatiche del prelodato Cervantes. Questo letterato infelice rimasto monco o storpiato nella battaglia navale di Lepanto contro i Turchi, che col va-

(1) Il sempre invitto apologista Lampillas ebbe a male che io avessi chiamate *visioni* le ciance del Nasarre sul Naarro. Avrebbe egli forse desiderato che io gli dessi il titolo competente a coloro che non dicono il vero sapendo di non dirlo? a coloro *che il proprio cuore condanna* ( ων η καρδια αυτων κατα γινωσκη ) come diceva l' Apostolo San Giovanni epist. III, v. 20? Bello è il patriotismo che ci lega alla propria nazione: lodevole l' impegno di difendere i compatriotti; ma egli è colpevole, cieco e mal collocato a favore di chi inorpella la verità.

valore e coll' ingegno non potè trovare tra' compatriotti poſſeſſori delle miniere Americane ſufficiente ſoſtentamento; queſto rinomato Caſtigliano a' ſuoi dì negletto, ſchernito e ſatireggiato da' nazionali (1), oltre alle altre ſue opere ſcritte con guſto ed eleganza, compoſe intorno a trenta commedie ricevute, al ſuo dire, con ſommo applauſo, delle quali altro non ſi conſerva che qualche titolo. Quelle ch' egli ebbe in maggior pregio, furono da lui nominate nella Parte I del *Don Quixote*, cap. 48, e nell' *Adjunta al Parnaſo*, e ſpecialmente *la Ingratitud vengada*, *la Numancia*, *el Mercader amante*, *la Enemiga favorable*, e più di tutte *la Confuſa*. Cervantes le tenne per buone, e noi dovremmo convenir con lui, a giudicarne da quanto con gran ſenno ragionò ſulle commedie della propria nazione. Ma queſto argomento perde ogni vigore al rifletterſi ch' egli lodò ancora come eccellenti alcune tragedie, che la poſterità (come

(1) Vedaſene la Vita ſcritta dall'eruditiſſimo Don Gregorio Mayans y Siſcar nell' edizione del 1765 del *Don Quixote*, o quella poſtavi nell' elegante edizione dell' Accademia Spagnuola. Queſto ſecolo XVI vide tre letterati di gran nome ſottopoſti alla miſeria, il Cervantes in Caſtiglia, il Camoens in Portogallo, e Torquato Taſſo in Italia.

me diremo ) ha trovate cattive non che difettose. Di più egli nel suo prologo enunciò come scritte con arte le otto ultime sue commedie pubblicate un anno prima di morire, e pur sono talmente spropositate che nel 1749, per procurar lo spaccio degli esemplari di esse non venduti nello spazio di quasi un secolo e mezzo, il bibliotecario Nasarre prese il partito di appiccarvi una lunga dissertazione, in cui inutilmente si affanna per dimostrare che Cervantes le scrisse a bello studio così sciocche per mettere in ridicolo quelle del Vega. Ma le parole del prologo del Cervantes hanno tutta l'aria d'ingenuità che manca alla dissertazione, e distruggono sì manifestamente le sofistiche congetture del Nasarre, che io stimo che non mai quest'erudito da buon senno prestò fede egli stesso a quel che si sforzò di persuadere agli altri. Almeno in tentarlo dimostrò il Nasarre qualche acutezza ed erudizione; ma che strana e ridicola giustificazione delle scempiaggini delle otto commedie del Cervantes fu quella che venne in testa al Sig. Lampillas? Egli suppose che uno stampatore l'avesse cambiate. Egli dovea con ciò supporre che Cervantes, il quale sopravvisse un anno alla pubblicazione del libro, avesse veduto e sofferto il cambio (1). Le apologie del Sig. Lampi-



(1) Vedasi anche su di ciò il mio *Discorso Storico-Critico*.

llas respirano da per tutto ugual saviezza e buona fede.

Cervantes lasciò di scrivere commedie quando cominciò a fiorire Lope de Vega Carpio (1) il quale sopravvisse a Cervantes diciannove anni, e morì d'anni settantatre nel 1635. L'antica e la moderna Europa non vide un poeta teatrale del Vega più fecondo. I 25 volumi impressi contengono appena una parte di ciò che scrisse pel teatro. Montalbàn afferma che le commedie furono più di mille e ottocento, e che unite *à los autos sacramentales* e ad altre picciole farse ascendono a duemila e dugento i di lui componimenti scenici (2), i quali

(1) Si vuole avvertire che il Voltaire, il Bettinelli, gli Enciclopedisti, ed altri Francesi ed Italiani danno erroneamente a questo poeta il nome di *Lopez*, voce che in Ispagna esprime un cognome in numero plurale, come *Ramirez*, *Rodriguez*, *Lopez*, quasi *de' Ramiri*, *de' Rodrighi*, *de' Lopi*. Ma nel Vega la voce *Lope* è nome, ed è singolare.

(2) S'inganna dunque Don Antonio Eximeno quando nella sua per altro pregevole opera dell'origine e delle regole della musica, parlando di Lope, non gliene attribuisce più di mille e cinquecento. Egli ne parlò per tradizione, come fanno per lo più della propria letteratura i suoi compatriotti domiciliati in Italia. S'inganna parimente quando afferma che Lope *fu il primo che*

quali quasi tutti Lope ebbe il piacere di



*che nel secolo XVI ebbe idea della vera commedia, e circa di essa e delle altre parti della poesia scrisse eccellenti riflessioni piene del fugo di Aristotile e di Orazio*. Al contrario Lope prefato dalle critiche di Manuel de Villegas, di Miguèl Cervantes, di Leonardo di Argensola, di Antonio Lopez e di altri moltissimi nazionali contemporanei, i quali mormoravano delle mostruosità delle di lui favole, ed obbligato dall' Accademia a giustificarsi il fece col mentovato discorso in versi *el Arte Nueva de hacer comedias en este tiempo*, nel quale in vece di fare *riflessioni piene del fugo di Aristotile e di Orazio*, confessò di averne scosso ogni giogo, e diede precetti adattati alle proprie commedie, affermando che per non udire i clamori di Plauto e di Terenzio, mentre le componeva, tenevagli chiusi *con sei chiavi*. E come poi fu egli il primo a dar precetti della vera commedia in Europa, s' egli nacque nel 1562, cioè ottantaquattro anni dopo la nascita del Trissino che scrisse una Poetica? Come domiciliato in Italia poteva il Sig. Eximeno con facilità aver notizia che Bernardino Daniello fece imprimere la sua Poetica nel 1536, cioè ventisei anni prima che fosse conceputo Lope de Vega: che l' Arte Poetica del vescovo di Ugento e poi di Cotrone Antonio Minturno fu stampata nel 1564, cioè due anni dopo che il Vega venne al mondo; che quando nel 1570 si pubblicò la prima volta in Vienna la Poetica di Lodovico Castelvetro, Lope contava appena otto anni, cioè neppure era pervenuto a que' dieci, in cui vantavasi di aver conosciuti i precetti degli antichi,

*Passò*

veder rappresentare o di udire che per le Spagne si rappresentavano.

Egli compose quasi estemporaneamente tutte le

*Passè los libros que tratavan de esto*
*Antes que hubiesse visto al sol diez veces*
*Discurrir desde el aries à los peces.*

Il Sig. Eximeno scrive ancora che delle prime commedie rappresentate in Europa dopo lo stabilimento de' barbari, si suppongono autori gli Spagnuoli. Ognuno che sappia la storia teatrale, vedrà ch'ei s'inganna eziandio in questo. E donde ricavò egli tal supposizione? Ed in qual cosa è fondata? E quali furono queste prime commedie Spagnuole anteriori a tutte le altre? Le ci additi. Fanno pietà coloro che dove trattasi di *fatti*, giostrano con declamazioni, congetture e sofisticherie.

Quest'inganno verisimilmente passò dall'Eximeno all'Efemeridi letterarie di Roma, dove nel 1782 al numero LII si vide intrusa questa forestiera asserzione, che la *nazione Spagnuola è stata la prima ad aver un teatro regolato*, onde presero *norma tutti gli altri*; e dall'Efemeridi si comunicò al nominato Don Vicente Garcia de la Huerta, il quale trionfando su queste parole da lui tenute per irrefragabili, fondò l'introduzione del suo famoso *Prologo*, dove la moltitudine de' madornali spropositi gareggia colla di lui impertinenza, e col cumolo di villanie che vomita contro gl'Italiani e i Francesi, de' quali il buon uomo perfettamente ignorava, non che il valor letterario, lo stesso linguaggio.

le sue opere, e spezialmente le commedie, essendo solito a scriverne una in due soli giorni. Alla qual cosa conferì appunto quell'essersi sottratto alle regole del verisimile. Ma dotato di molto ingegno, di vasta fantasia e di eloquenza, per mezzo di una versificazione armonica e seducente, e della moltiplicità degli eventi e delle cose maravigliose, cercò impadronirsi de' cuori, e secondare, com' egli diceva, il gusto del volgo e delle donne, per la cui approvazione trionfava in Ispagna l'anarchia teatrale.

Con tutto ciò il Nasarre volle a gran torto avvilire il merito di Lope. Egli si scatena contro di questo poeta come il *primo corruttore* del teatro, e la corruzione suppone uno stato precedente di sanità e perfezione. Ma qual era il teatro Spagnuolo prima di Lope? Dopo le commediette della *figlia del ferrajo* e i colloquii pastorali di Lope de Rueda, venne tosto il Naarro di Toledo introduttore di battaglie e duelli, cose aliene dalla poesia comica, le quali dimostrano con evidenza che sull' incominciare i comici si rivolsero ad un nuovo sistema che confondeva i generi. Seguì Cervantes a lavorare sul medesimo piano, per quel che appare non solo dalle ultime otto commedie ch' egli produsse, ma da qualche titolo delle prime perdute, come la *Destruicion de Numancia*, *la Batalla Naval*, *la Jerusalèn*. I poeti scenici poi lodati dal

medesimo Cervantes tutti scrissero sregolatamente. Lope dunque ebbe ragione di dipignere a' suoi in tal guisa il teatro patrio:

*Hallè que las comedias*
*Estaban en España en aquel tiempo,*
*No como sus primeros inventores*
*Mas como las trataron muchos barbaros,*
*Que enseñaron el vulgo à sus rudezas;*
*Y asi se introduxeron de tal modo,*
*Que quien con arte agora las escribe,*
*Muere sin fama y galardòn.*

A parlar dunque senza preoccupazione egli trovò che altri l' avea prevenuto nell' avvezzare il volgo alle stravaganze. Egli il disse in faccia all' Accademia Spagnuola che allora fioriva in Madrid (1),

*Man-*

(1) Ad onta delle insolenti sciocchezze del Sig. Huerta io sempre chiamerò *Spagnuola* l' Accademia che fioriva in Madrid in tempo di Lope, alla quale egli indirizzò il suo discorso (*dirigido à la Academia de Madrid*). Non sono forse Spagnuoli quei che nascono in Madrid? Un' Accademia composta di Spagnuoli non dovrà chiamarsi *Spagnuola*? Or che puerilità affastella egli in quattro pagine intere su questo punto? Bisognerebbe aver la di lui impudenza e malignità per confondere nella mia storia l' Accademia di Madrid che fioriva fin dal declinar del secolo XVI e nel cominciar del XVII con l' altra qui-

vi

*Mandanme , ingenios nobles , flor de Eſpaña ,*
*Que en eſta junta y Academia inſigne ecc.*

E chi di que' chiari individui che la componevano potè ſmentirlo? Trovò dunque il teatro già *corrotto* ſin dall' immediato ſucceſſore del Rueda; ed eſſendoſi poi la commedia Spagnuola ſempre attenuta a tal ſiſtema, ben poſſiamo dire, che nacque da ſemi originariamente pontici e ſilveſtri, la qual coſa non piacque al Sig. Lampillas nemico della ſtoria.

I drammi di Lope conſiſtono in commedie, tragicommedie, paſtorali, tramezzi e atti ſacramentali, tutti in verſi, a riſerba della *Dorotea* già nominata voluminoſa novella in dialogo ſcritta in proſa per leggerſi, e non per rappreſentarſi. Tralle commedie ſi contano ancora quelle che traſſe o dalla Sacra Scrittura, come la *Creacion del Mundo y primer culpa del hombre*, in cui diſcende ſino a' fatti di Caino e alle invenzioni di Tubalcain, o alle Vite di Santi,



vi pur incominciata ſul finir del terzo luſtro del noſtro ſecolo inſtituita da Filippo V.

E queſto è uno de' tre enormiſſimi *errori di lingua ſpagnuola e di critica e di ſtoria* rilevati nella Storia de' Teatri con tanto faſto e con ingiurie tabernarie dal tremendiſſimo Huerta.

come *El Animal Profeta*, in cui San Giuliano fugge dalla patria, come fece Edipo, per non ammazzare i genitori, secondo la predizione di una cerva che parla, e va in una terra lontaniſſima ove appunto per errore gli uccide. Nelle commedie dette di ſpada e cappa egli dipinſe bene i coſtumi, ſe non che talvolta eſagerò oltre i confini naturali per far ridere, come ſi ſcorge in alcuni tratti della *Dama Melindroſa*. Nelle opere che ci laſciò, s'incontrano dodici componimenti col titolo di tragicommedie, le quali punto non differiſcono da quelle che chiamò commedie. Altre ſei delle ſue favole volle denominar tragedie, cioè *el Duque de Viſeo*, *Roma abraſada*, *el Caſtigo ſin venganza*, *la Bella Aurora*, *la Sangre inocente*, *el Marido mas firme*. Ma perchè le diſſe tragedie? In eſſe, oltre a' ſoliti difetti circa le unità e lo ſtile, vedeſi la ſteſſa meſcolanza di compaſſione e di ſcurrilità che regna nelle altre ſue favole.

Molti ſono i drammi di Lope deſtinati a celebrare il miſtero ſacroſanto dell'Eucariſtia con feſte teatrali inteſſute d'invenzioni allegoriche. Io non ſo come varj nazionali ed a voce ed in iſcritto poterono di tali feſte attribuir l'invenzione al Calderon (1), quando non s'ignora che tante Lo-

pe

(1) Ciò volle render dubbio il Sig. Garcia de la

pe ne compose (1).

Quanto all' origine di questi atti sacramentali il dotto bibliotecario Nasarre vorrebbe trarle dai canti de' pellegrini che andala Huerta, dicendo, *yo no he visto ninguno*; ma io lo farei certo, se vivesse, di aver veduto ed ascoltato moltissimi che l'affermavano; di che soleva io maravigliarmi col mio dotto amico e buon poeta Nicolas de Moratin. La Storia de' Teatri corse per Madrid fin dal 1779 quando vi tornai, e se ne spacciarono gli esemplari dal librajo Antonio Baylo: il Signorelli partì da quella Corte nel 1783: il Sig. Huerta uscì fuori colla grand' opera del suo *Prologo* compreso in dieci foglietti di picciolo ottavo in gran carattere *silvio* nel 1784. Quattro anni in circa ebbe egli dunque presente il Signorelli, e tacque sempre ancor mentre se ne leggeva in Madrid il *Discorso* scritto pel Sig. Lampillas, ed alzò poi sì bruscamente la voce dopo che l'autore della Storia de' Teatri disse addio a quel caro suo soggiorno di circa diciotto anni. Se avesse prodotto il gran *Prologo* mentre io vi dimorava, avrei potuto disingannarlo, presentandogli molte prefazioni, approvazioni a' libri e cose simili, nelle quali ciò si asseriva. Ma dove ora trovar siffatte merci? Dovea io passando il mare recarne meco, quando per le solite avverse combinazioni che mi perseguitano, ho dovuto soggiacere alla perdita di tanti miei propri scritti per averli colà lasciati? Ma la nazione imparziale ben sa che io non asserisco una cosa immaginaria.

(1) Vengono mentovate nell'elogio fattogli dal Montalban intitolato *Fama postuma*.

davano al sepolcro di San Giacomo in Galizia, dicendo, *de cuya costumbre quedaron las oraciones de ciegos, y los Autos que llaman Sacramentales, ò por mejor decir la interpretacion comica de las Sagradas Escrituras.* Ma questo è incominciar dalla morte di Meleagro e dagli elementi, senza passare a far vedere come e quando quelle cantilene de' pellegrini si fossero convertite in poesia teatrale, prendendo indi per oggetto l' Eucaristia.

Potrebbero gli atti sacramentali metter capo nelle mascherate e rappresentazioni e farse introdotte nelle Chiese Spagnuole, come altrove, dalle quali vennero indi esclu-se da' concilj e dagli sforzi de' pontefici. Ma niuno indizio si ha che nel corso del XV secolo quelle farse spirituali avessero tolto per argomento l' Eucaristia, ed il titolo di atti sacramentali; imperciochè se ciò fosse avvenuto, il Nasarre tutto dedito ad avvilire il merito teatrale di Lope e di Calderon, non avrebbe tralasciato di notarlo.

Io sono di avviso che ne abbiano risvegliata l' idea le mute rappresentazioni delle più solenni festività sacre qual è quella del *Corpus Domini*. In essa fino all' anno 1772 in Madrid e per la Spagna tutta sono intervenuti nelle processioni non solo sonatori mascherati e *danzantes* ( che nel tempo della mia dimora colà l' hanno sempre accom-

gna-

pagnate), ma una figura detta *tarasca*, simbolo, a quel che dicevasi, della gentilità o dell'eresia, che seguiva la processione in un carro, e quattro *gigantones* figure colossali allusive alle quattro parti della terra nelle quali si è sì gran mistero propagato. Or siccome in tale festività soltanto mostravansi senza parole συνθηματα, i *segni* allusivi al gran mistero, per le strade, per le quali passava la processione, così poi per le medesime strade prevalse il costume di render parlanti que' segni, e di recitarsi *los autos sacramentales* durante l'ottavario del *Corpus*. In fatti l'Antonio nella Biblioteca moderna parlando di Lope de Vega e degli auti da lui composti, dice, *quos in die Corpus Domini sub dio recitari mos est in Hispania* (1). Ma passiamo agli altri drammatici che fiorirono sul finir del secolo XVI e sull'incominciar del seguente.

Molti contemporanei del Cervantes e del Vega coltivarono la drammatica senza discostarsi da' principj dell'*Arte Nuevo*, cioè lambiccandosi il cervello in lavori sregolatissimi con istile affettato e capriccioso e sommamente disdicevole al genere scenico. Cervantes nominò con molta lode il dottor Ra-

(1) Alle solite villanie di un uomo torbido del carattere di Huerta se volesse ora replicarsi in

Ramòn, forse dopo il Vega il drammatico più fecondo, ed oggi il più dimenticato. Esalta indi le favole artificiose di Miguèl Sanchez comendato anche distintamente da Lope. Loda poi Cervantes la gravità dello stile di Antonio Mira de Mescua Andaluzzo

in buona forma, bisognerebbe infierir bassamente contro di un morto che più non sente i colpi nè può approfittarsi delle battiture. Giova però rilevarne ( per usar le sue frasi ) gli spropositi e le falsità per disinganno degl' incauti e per illustrazione della storia degli Atti Sacramentali che quì si narra.

Egli dice ( ed è il secondo grave errore di cui mi riprende ) ch'è „ mia colpevole negligenza il non aver rintracciata l'epoca certa dell'invenzione e del principio degli *autos* parte tanto principale del teatro Spagnuolo „. Non so in prima con qual fronte possa tacciarsi di *colpevole negligenza* uno straniero che si è industriato almeno di rinvenir qualche orma di ciò che dell'intutto si è veramente negletto da' nazionali. Ma poi è egli vero ch'io l'abbia trascurato? E che altro io feci nelle *note* su gli auti poste nella Storia prodotta nel 1777? E quello che ora dico nel testo con più parole, non era allora stato da me accennato? Questo poi che io ne dico, si scrisse da altri prima di me? V'è almeno chi ne ha detto di più? Huerta stesso mostrò di saperne più di me? mostrò anzi di saper queste cose quali esse sensi prima che io le dicessi? Al contrario; prima nulla ne ha detto, e quando poi ha voluto entrare in bucato, per dirne

zo di Guadix, che compose varj volumi di com-

dirne più ne ha detto meno, ed è tornato indietro. E quale è la rara scoperta da lui fatta su gli *autos?* Mi getta sul viso una collezione di dodici atti *con sus loas* ( che in questo luogo significano *introduzioni* in dialogo ) fatta da Don Joseph Ortiz di Villena pubblicata in Saragoza nel 1644, cioè più di mezzo secolo dopo del fiorir di Lope ; di che più d'un di lui nazionale non ha potuto trattenersi di ridere.

Egli fa pure autor di atti sacramentali il Cervantes gratuitamente; e ciò ha fatto ridere ancor più. Cervantes fiorì forse prima del Vega? No; al più non può dirsi che suo coetaneo. Si trova forse nelle opere del Cervantes qualche auto? Niuno. Fe egli motto almeno qualche volta di averne scritto , come accennò d'aver composto delle commedie ? Affatto . Avessero per avventura i suoi posteri scavato qualche monumento che ne dia indizio ? In niun conto . Donde dunque il trasse mai il Sig. Huerta ? Dalla propria sempre riscaldata fantasia.

Cervantes nella Parte II del *Don Quixote* avea nominato un auto *de las Cortes de la Muerte*, fingendo che si andasse a rappresentar in una terra dalla comica compagnia di *Angulo el malo*. Bastò questo all' Huerta per arzigogolare ed asserire *que es mas que probable ser el mismo Cervantes autor de las Cortes de la muerte*, e quindi dedurne con ottima logica che Cervantes scrisse auti sacramentali. Nel che ecco in quante guise egli ragionò male. I. Non può assicurarsi che *las cortes de la muerte* fosse un auto *sacramen-*

commedie sotto Filippo III, fralle quali
los

*mentale*; perchè nella penisola di Spagna vi sono stati *auti* che furono rappresentazioni drammatiche senza essere allusive al sacramento dell' Eucaristia; nè poi tralle figure del carro de' commedianti se ne mentova alcuna che a ciò possa riferirsi. II. Non v'è fondamento da crederne autore lo stesso Cervantes sol perchè egli lo nominò, potendo anche esser componimento di un altro, e forse del medesimo Lope, ed averlo Cervantes nominato come assai noto; la qual cosa sovente ha praticato in quell' opera piacevolissima parlando or della storia di Melisenda, or di Belianis, or di altro. III. V' è tutta l' apparenza che Cervantes per introdurre con qualche verisimilitudine una brigata di commedianti trasformati in figure buffonesche immaginarie da apprestare un' avventura al suo matto cavaliere errante, avesse pensato ad accreditarla con fingere un *titolo* di un auto, senza esservi necessità che tal auto fosse stato una sua composizione antecedentemente scritta.

Ma fingasi pure che Cervantes avesse effettivamente composto quell' auto, ciò in grazia gioverebbe a chi volesse *rintracciare l' epoca fissa dell' origine di tali auti?* Questo titolo non s' immaginò nè si fe pubblico che nel 1616 (perchè in tale anno, e non nel 1615, si stampò la II Parte del *Don Quixote*); ma noi abbiamo già parlato degli auti di Lope scritti fin dal XVI secolo; adunque l' autor del *Prologo*, con un corredo di villanie difese in dieci pagine contro del Signorelli, trovò appena per l' *origi-*

*ne*

*los Carboneros de Francia* favola bene accolta in teatro. Non si dimenticò Cervantes di Guillèn de Castro Valenziano o di origine o di nascita, encomiandolo per la dolcezza dello stile. Le commedie di costui si pubblicarono in Valenza, ma più non si rappresentano, ad eccezione di quella intitolata *Mocedades del Cid* (le gesta giovanili del Cid), che si vede di tempo in tempo sulle scene. Probabilmente sarebbe questo scrittore rimasto confuso tralla turba de' drammatici oscuri senza la felice imitazione del Cid fatta da Pietro Cornelio. Egli compose una seconda favola *de las Mocedades del* Cid, la quale impropriamente portò questo titolo, sì perchè vi s' introduce il Cid già vecchio nè vi si tratta delle di lui gesta giovanili, sì perchè le azioni di tal favola si aggirano sulle fraterne contese de' figliuoli del re Fernando, nelle quali assai accessoriamente anzi oziosamente entra il Cid. Ottennero anche distinte lodi dal Cervantes l' eloquenza e la dottrina del Tarraga, l' acutezza di Aguilar, di Antonio

*ne degli auti* un fatto del XVII immaginario e posteriore alla verità istorica rilevata dal Signorelli. E questa è stata l'urbanità, l' erudizione, l'esattezza istorica e la logica di Don Vicente Garcia de la Huerta.

nio Galarza, e di Gaſpar de Avila ſcrittori di molte commedie.

Ma nè da lui nè dal Vega ſi fece menzione del dotto Toledano Giovanni Perez profeſſore di rettorica ammirato da varii letterati Spagnuoli e dal noſtro rinomato Andrea Navagero. Il Perez benchè mancato immaturamente di anni trentacinque avea col nome latinizzato di *Petrejo* acquiſtata molta fama pe' ſuoi pregevoli verſi latini. Quattro commedie Italiane furono da luì tradotte nel medeſimo linguaggio, le quali dopo la di lui morte ſi pubblicarono da Antonio di lui fratello nel 1574 in Toledo. Il Naſarre che cercava fuori di Lope e Calderon le glorie drammatiche della ſua nazione, ed il Lampillas che faceva pompa di molte commedie per lo più cattive da lui mentovate per le relazioni avutene da Madrid, doveano anzi di ſimili erudite produzioni andare in traccia, e non attendere che uno ſtraniero le diſotterraſſe. Ma vediamo ſe gli Spagnuoli ebbero mai vere tragedie ſenza veruna meſcolanza comica.

Non è vero che eſſi non *ne hanno veruna*, o che le loro tragedie *non poſſono diſtinguerſi* dagli altri drammi, come, abbracciando l'avviſo di M. Du Perron de Caſtera, avanza l'avvocato Linguet nella prefazione al ſuo Teatro Spagnuolo. Egli crede ancora che il Vega non ebbe idea della vera tragedia, e pure nel di lui *Arte Nuevo*

ſi

si trovano ben distinti i componimenti di Terenzio e di Seneca. Egli afferma parimente di non aver veduto in Madrid rappresentare tragedia alcuna, e dirà vero. Io però in diciotto anni che dimorai in quella corte ben posso attestare di averne vedute diverse. Ecco per ora le tragedie Spagnuole del secolo XVI.

Oltre alle latine del Portoghese La Cruz ed alla *Castro* del Ferreira già riferite, io ne conto altre dodici di cinque letterati Spagnuoli. Vuolsi avvertire però che tra questi io non pongo quel Vasco Diaz Tanco de Fregenal, che altri leggermente pretese che avesse scritte tragedie prima de' suoi compatriotti e degli stessi Italiani. Nasce tosto al nominarlo la curiosità di sapere dove mai si trovino le tragedie di questo Vasco, e se furono impresse ovvero rimasero inedite. Niuno le vide, nè vi è alcuno che affermi di esservi documento che avessero una volta esistito. Il solo Vasco stesso se ne vanta nel suo *Giardino dell' anima cristiana*. Dice che nella sua giovinezza compose quarantotto componimenti inediti sacri, storici e morali, e che fra essi erano anche alcune tragedie di Assalone, Ammone, Saule e Gionata. Il carattere di questo Tanco fa sì che senza molto esitare si ripongano tali tragedie nelle biblioteche immaginarie. Gli stessi nazionali attestano che egli *adolecia de presumido* (avea il morbo della pro-

ſunzione ); e l'Antonio aſſicura che i titoli ſteſſi degli opuſcoli accennati pieni di novità e di gonfiezza dimoſtrano la di lui vanità (1). Si ſapeſſe almeno quando nacque queſto Tanco? S' ignora affatto. Se ne ſa ſolo che viveva in tempo di Carlo Quinto; che nel 1527 fece un opuſcolo ſulla naſcita di Filippo II: che nel 1547 pubblicò una traduzione della ſtoria di Paolo Giovio *De Turcarum rebus* intitolandola capricciosamente *Palinodia*: e che nel 1552 fe imprimere il riferito ſuo *Giardino*. Ad onta di tale incertezza, con cui mal ſi può intentar lite di anteriorità, e ad onta del diſprezzo che il dotto Nicolàs Antonio moſtrò per le millanterie di Vaſco, vorrebbe Agoſtino Montiano con queſto Tanco di Fregenal contraſtare agl' Italiani l' anteriorità della tragedia, dicendo che „ la di lui giovanezza poteva eſſere intorno al 1502 „ ( epo-

(1) *Quorum* ( *opuſculorum* ) *inſcriptiones* ( dice il lodato Antonio ) *novitatis & ambitionis plenæ ingenium hominis haud obſcurè oſtendunt*. Egli ne reca un epigramma che chiama *barbaro* ſcritto dopo il 1552. Noi lo traſcrivemmo nel 1777, ed ora ſtimiamo meglio di ometterlo, potendoſi vedere nella Biblioteca Iſpana Moderna, e ci baſta il dire che tale epigramma annunzia uno ſcrittore buono a tutt'altro che a calzare il coturno nella prima gioventù.

( epoca, come a suo tempo credevasi nella penisola, della prima tragedia degl' Italiani ), " perchè non vi è specie che ripugni all' esser nato Vasco nel 1500 " (1); ed in questo veramente erroneo raziocinio fu il Sig. Montiano seguito dal Velazquez e dal compilatore del Parnasso Spagnuolo. Non si avvidero questi eruditi che un *può essere* in buona logica non mai produce per conseguenza un *è*. Del resto la storia dimostra quante altre tragedie produssero gl' Italiani assai prima del 1502 in cui si vide quella del Carretto. Nè ciò si dice perchè importi gran fatto l'esser primo, essendo i saggi ben persuasi che vale più di esser ultimo come Euripide o Racine o Metastasio che anteriore come Senocle o Hardy o Hann Sachs.

Nè anche pongo nel teatro tragico Spagnuolo quelle *mille tragedie* dell' Andaluzzo Giovanni Malara, le quali, sull' asserzione di Giovanni della Cueva che le mentovò in alcuni suoi versi, sognarono i moderni apologisti che esistèrono e si rappresentarono verso il 1579 (2). Il Malara nel-



(1) Nel suo *Discorso II* sopra le tragedie.

(2) Il ridicolo manifesto di questo sogno creduto storia dal Lampillas ( e quel che è peggio anche ultimamente dal chiar. Ab. Andres che tralle altre tragedie spagnuole cita quelle del Malara ) è stato da me posto in tutto il lume nel *Discorso Storico-critico* art. VI, num. 1.

la sua opera intitolata *Philosophia vulgar* (1), più ingenuo del suo lodatore e de' moderni apologisti, non ci ha conservata memoria che di *una* sola sua tragedia intitolata *Absalon*; ed il Sig. Sedano parimente afferma, che il Malara si conosce soltanto per autore *de la tragedia de Absalon*. Nè anche questa però può dirsi essere stata tragedia vera; perchè il medesimo Cueva confessa che le tragedie del Malara non erano scritte *secondo il metodo degli antichi*, ma *secondo il gusto nazionale*.

Dicasi la stessa cosa di poche altre tragedie accennate nel II Discorso del Montiano, cioè la *Honra de Dido restaurada*, la *Destruicion de Costantinopla*, una *Ifigenia*, il *Martirio di San Lorenzo* tragedia latina rappresentata nel 1571 nel convento del Escuriale, due altre che senza dirne il titolo si nominano dal Salas Barbadillo, e *Dido y Eneas* di Guillèn de Castro. Esse o non esistono, e perciò se ne ignora la natura, o certamente non sono rigorose tragedie più delle sei del Vega, e delle altre favole eroiche di tanti altri, e delle commedie del Castro pubblicate in Valenza nel 1621 (2). Ma venghiamo alle dodici non immaginarie tragedie Spagnuole.

Due

(1) P. I, Cent. VII, Refr. 1.
(2) Vedasi il mio *Discorso Storico-critico* art. IV.

Due ne scrisse Fernan Perez de Oliva, però in prosa, l'*Ecuba triste* tradotta da quella di Euripide, e la *Venganza de Agamemnon* tratta dall' Elettra di Sofocle, le quali non si pubblicarono se non nel 1585 in Cordova dal suo nipote Ambrogio Morales. Questo maestro Oliva prima del 1533 dimorava in Italia; dunque (conchiude il sig. Sedano) *pudo ser* che le componesse intorno al 1520, quando al suo dire uscì in Italia quella del Trissino; dunque (notisi la logica) gli Spagnuoli hanno avute tragedie prima degl' Italiani. Nè anche del Perez si sa l'anno in cui nacque; e solo il mentovato Sedano ne dice col solito *pudo ser* che forse nacque nel 1497. Ma ciò concedendo ancora il maestro Perez *con lingua di latte snodava voci indistinte e incerte orme segnava*, quando si leggeva in Italia la tragedia del Carretto; e non era uscito dall' età pupillare, quando vi si rappresentavano la Sofonisba e la Rosmunda. L' Ab. Lampillas vuol mostrare in prima che il Perez non era fanciullo allora, asserendo gratuitamente contro la congettura del medesimo Sedano, ch' egli potè nascere verso il 1494. Indi trasformando le parole del Giraldi asficura che il Trissino terminò di scrivere la sua tragedia nel 1515; e così un poco anticipando la nascita del Perez, un poco ritardando quella della tragedia del Vicentino, e supponendo anche che il Pe-

rez ſcriveſſe le ſue traduzioni in Italia (la qual coſa da niuno ſi è detta e dal Lampillas non ſi è provata) ſi luſinga di rendere contemporanee le favole del Perez alle prime tragedie Italiane. Vuole in oltre che l'Ecuba e la Vendetta di Agamennone non debbano chiamarſi *traduzioni*; ed a ciò altro non replichiamo ſe non che il dotto ſuo amico l'Ab. Andres l'ha pure riconoſciute per tali, oltre all'averle lo ſteſſo Lampillas nel tomo II del ſuo Saggio chiamate ancora traduzioni. Tali in fatti eſſe ſono, ſebbene non fatte ſempre da verbo a verbo, perchè il Perez tratto tratto tronca, raccorcia, contorce, e peggiora gli originali, ſiccome trovaſi provato nel mio Diſcorſo Storicocritico artic. V (1).

Il

(1) Il ſig. Andres ha preteſo che *talora migliorano gli originali nel dialogo*. Io riconoſco nella locuzione uſata dal Perez purezza, eleganza e naturalezza; ma trovo con pace del ſig. Ab. non poche volte peggiorati gli originali nell'una e nell'altra traduzione, e quaſi ſempre illanguiditi e ſtravolti con penſieri falſi. Non ne ripeto quì i paſſi che ne ho recati in eſempio nel citato Diſcorſo alla pag. 39 e alle ſeguenti. Volle anche il ſig. Andres aſſerire che il *primo che abbia dato qualche ſaggio d'un Teatro de' Greci è ſtato il Perez*. Ma ſe non ſi ſa quando egli ſcriſſe le ſue tragedie, qual fondamento ha l'aſſerzione del ſig. Andres? Il *pudor* del ſig. Sedano e le congetture del ſig. Lampillas.

Il P. Girolamo Bermudez di Galizia domenicano e cattedratico di teologia in Salamanca, il quale ancor vivea nel 1589, pubblicò in Madrid nel 1577 sotto il nome di Antonio di Silva due tragedie sulla morte d' Inès de Castro intitolate *Nise lastimosa e Nise laureada*. L' autore le chiamò *Prime tragedie Spagnuole*; ma se i Portoghesi debbono dirsi Spagnuoli, la *Castro* del Ferreira fu scritta almeno venti o trenta anni prima. S' impresse, è vero, più tardi; ma il Bermudez senza dubbio l' ebbe nelle mani, giacchè l' ha copiata nella sua *Nise lastimosa*. Ambedue le tragedie di questo Galiziano mancano di azione e d' intrigo: abbondano ambedue di lunghissimi discorsi episodici intarsiati di fregi lirici: sono ambedue estremamente languide specialmente nello scioglimento: ambedue sono versseggiate con ottave, ridondiglie e sonetti, con saleucj, saffici e gliconici castigliani, e con ogni sorte di versi rimati. Ma la prima, in cui ebbe il Bermudez una scorta giudiziosa, è più interessante; e la seconda, oltre a questi difetti comuni, ne ha moltissimi altri particolari, perchè caminò tutto solo.

L' azione della *Nise lastimosa* si rappresenta parte in Lisbona e parte in Coimbra come la Castro del Portoghese, sulla quale servilmente è condotta in ogni scena la tragedia Castigliana. Così comincia, così pro-

segue, così termina, copiandosene la traccia, le situazioni, i pensieri e l'espressioni. La languidezza de' primi atti ( dal Ferreira evitata in parte colla passione posta ne' discorsi d' Inès ) si fa sentire assai più nella Nise per la lunghezza de' discorsi che raffredda le situazioni. E' però lodevole la seconda scena dell' atto III ove si narra il sogno di Nise copiato con più esattezza dalla Castro; ed il sig. Sedano che la lodò, non ne seppe la sorgente. Migliore ancora è la seconda dell' atto IV, che nel Ferreira a me sembra veramente tragica e ricca di espressioni nobili, naturali, patetiche e convenienti al carattere d' Inès; ed il Bermudez attenendosi all' originale partecipa di questi pregi. Tenero specialmente è il congedo ch' ella prende da' figliuolini nell' andare a morire. Il Portoghese avea detto così:

*Abrazayme, meus filhos, abrazayme.*
*Despedivos dos peitos que mamastes.*
*Este sòs foram sempre: ja vos deixam.*
*Ay ja vos desampara esta may vossa.*
*Que acharà vosso pay quando viere?*
*Acharvosà tem sòs sem vossa may.*
*Não verà quien buscaba: verà cheas*
*As casas & paredes de meu sangue.*
*Ah vejote morrer, senhor, por mim.*
*Meu senhor, ja que eu mouro, vive tu ec.*

Il Galiziano esprime lo stesso in Castigliano:

*Mis*

*Mis angelicos, abrazadme, voyme.*
*Ay que ja vueſtra madre os deſampara.*
*Amores, deſpedios de eſtos pechos*
*Que aveis mamado con dulzura tanta.*
*Ay quando venga vueſtro padre triſte*
*Que harà de ſi, que ſera de vosotros?*
*Hallaros ha huerfanitos y ſeñeros.*
*No verà à quien buſcaba: verà llenas*
*Las caſas y paredes de mi ſangre . . .*
*Ah veote morir, mi bien, por mi.*
*Mi bien, ya que yo muero, vive tu ecc.* (1)

In

(1) Ecco buona parte di sì bella ſcena da me recata nel noſtro volgare dall'originale Portogheſe:

*Tutti, o ſignor, me trafiggendo uccidi;*
*Tutti morremo. E non ſento io nè piango*
*La morte che mi cerca ed i miei giorni*
*Di un colpo indegno in ſul fiorir recide;*
*Sento la morte dolorosa e triſta*
*Per te, pel regno che vicina io ſcorgo*
*In quell' amor che pur la mia cagiona.*
*No, non vivrà il mio Prence. Ah me ſalvando*
*Salva il tuo Figlio; ed io ne andrò raminga*
*Dove nuova di me qui mai non giunga.*
*Meco ſol condurrò per mio riſtoro*
*Queſti ſuoi cari pegni inſino ad ora*
*Col ſangue ſol del petto mio nutriti,*
*Ch' oggi in lor danno tu a verſar ti appreſti.*
*Piangete, o figli miei, giuſtizia al cielo,*

Ac-

In somma il Bermudez ha seguito il Ferreira come ombra il corpo, tutto copiandone, tutto traducendone, fin anche i difetti e gli ornamenti lirici e i pensieri troppo ricercati del principe addolorato per l' inaspettato ammazzamento della sua diletta sposa. La

*Accompagnando il pianto mio, chiedete.*
*Pietà, mercè chiedete, alme innocenti,*
*All' avo vostro or contro voi sì crudo.*
*Oimè! senza di me senza del padre*
*Quì rimarrete! Ed ei da me divisi*
*Riveder vi potrà? Venite, o figli,*
*Stringetemi, abbracciate vostra madre.*
*Appressatevi pur l' ultima volta*
*Al seno che suggeste, e che mai sempre*
*Fora vostro alimento, ed or vi lascia.*
*Ah v' abbandona già la madre vostra!*
*Oimè che troverà tornando il padre!*
*Voi derelitti incontrerà solinghi*
*Senza la genitrice! Invan con gli occhi*
*Mi cercherà: queste pareti intrise*
*Scorgerà del mio sangue. Ah de' miei colpi,*
*Amato sposo, io già morir ti veggio!*
*Ah no, mia vita, mio signor, s' io muojo,*
*Vivi tu almen, vivi, io tel chiedo, vivi,*
*E i cari figli tuoi deh tu proteggi;*
*Paghi sol la mia morte ogni disastro,*
*Se alcun lor ne sovrasta. Ah grande Alfonso,*
*Dissipa tu che il puoi tanta procella.*
*Mercè pietà perdono. Ah più non posso!*
*Non ho più voce! Ah Sire non uccidermi,*
*Non m' uccider, nol merto, non ti offesi.*

La *Niſe Laureada* conſiſte nel vano ſollievo che ſperò il principe Don Pietro aſceſo al trono facendo coronare il cadavere della ſua Caſtro, e prendendo aſpra vendetta de i di lei uccisori. Ma queſto componimento poco merita il nome di tragedia. Ancor più della prima manca di azione e di nodo; eccede maggiormente in diſcorſi proliſſi, intempeſtivi, ſtrani, ed in iſcene nojoſe, e come afferma l' iſteſſo ſig. Sedano, *diffuſe e ſpropoſitate*. Il carattere del re Don Pietro nobile e di grande innamorato, in queſta ſeconda favola appariſce fiero, atroce, violento, anche indecente e baſſo. Le perſone che vi s' introducono del cuſtode, del portinajo, del carnefice, e i plebei motteggi di queſt' ultimo contro de' rei, e lo ſputar loro in faccia, ſono tutte coſe disdicevoli in una tragedia, e moſtrano abbaſtanza che il Bermudez non ſapea lavorar ſenza maeſtro. La ſcena terza dell' atto V che rappreſenta il ſupplicio degli uccisori di Niſe eſeguito alla preſenza del re e degli ſpettatori, è affatto ridicola ed impertinente; nè degna del genere tragico è l'azione del re che gli percuote colla fruſta. Strappa il boja il cuore per le ſpalle al primo, giuſta il comando del re, e moſtrandolo dice:

*Tal quiero yo el carnero, aunque no como*
*El corazon del ave que ſi aturdo.*

Ca-

Cava al secondo il cuore dal petto, e dice:

*Allà Pluton harà con tal consejo*
*Esta noche la fiesta à sus amigos.*

Finalmente non vi si guarda l'unità del tempo. L'ambasciadore del re di Castiglia tratta nella scena seconda del II atto il cambio di tre Castigliani rifuggiti in Portogallo per gli uccisori d'Inès, domandandogli

*todos tres en cambio justo*
*de aquellos enemigos que allà tienes.*

Queste parole *que allà tienes* indicano che que' traditori si trovano ancora in Castiglia; or come possono nel medesimo dì trovarsi nell'atto IV in Lisbona, esser chiusi in carcere e tormentati, e nell'atto V giustiziati? In somma ha questa favola tali e tanti difetti, che mi parve di un altro autore, ancor quando ignorava che la prima fosse una semplice copia e traduzione, malgrado dell'uniformità che si scorge nello stile e nella verificazione di entrambe. Contuttociò il sig. Linguet avrebbe ben potuto ravvisare almeno nella prima ( fosse copia o originale ) una tragedia Spagnuola, e la sorgente della Inès di M. La Mothe.

Tralle commedie del Sivigliano Giovanni de la Cueva impresse nel 1588 trovansi quattro altre tragedie, i *Sette Infanti di La-*

*Lara*, *la Morte di Ajace*, *la Morte di Virginia e di Appio Claudio*, il *Principe Tiranno*. Noi le riconoſciamo per tragedie, ma ci rapportiamo ſu di eſſe alla cenſura del nazionale Montiano. Nella prima, ei dice, ſi trasgrediſcono le regole delle unità: nella ſeconda ſi pecca contro il veriſimile: nella terza le azioni principali ſono due: nell' ultima è fantaſtico e fuor della natura il carattere del protagoniſta. Ciò vuol dire che ſono tragedie, ma difettoſe. Nega queſti difetti il ſig. Lampillas, e ſtrepita contro del Montiano e del Signorelli; ma le di lui repliche ſi trovano combattute abbaſtanza nell' articolo VI del mio *Diſcorſo ſtorico critico*. Quì dirò ſoltanto che il ſig. Lampillas in punto di poeſia drammatica ſi è accreditato di poco intelligente non ſolo colle ſue critiche, ma colla ſcelta che fece di alcune commedie aſſai deboli e difettoſe nel voler mentovare le migliori della nazione; là dove l'avviſo del Montiano al ſuo confronto ha troppo gran peſo, tra perchè ne' ſuoi *Diſcorſi* queſto Spagnuolo moſtrò ſaviezza, intelligenza e ſobrietà, tra perchè come autore di due tragedie ben condotte è giudice competente in ſimili eſami.

Di un' altra tragedia intitolata *los Amantes* compoſta da Andrès Rey de Artieda e impreſſa in Valenza nel 1581, favellano l'Antonio, e Ximeno; ma i più diligenti letterati nazionali la conoſcono ſoltanto per tra-

tradizione, nè sono io stato più felice nel ricercarla.

Il buon poeta Luperzio Leonardo de Argensola nato nel 1565, essendo nell' età di venti anni compose tre tragedie l' *Isabella*, la *Filli* e l' *Alessandra*, le quali si rappresentarono con gran concorso e vantaggio de' commedianti. Sono state sepolte fino a' nostri giorni, e la Filli si occulta ancora; ma le altre due si pubblicarono nel VI tomo del Parnasso Spagnuolo, in cui se ne dà nobilmente un giudizio imparziale. Lo stile è fluido e armonioso, benchè non sempre proprio per la drammatica poesia; ma il piano, i caratteri, l' economia, tutt' altro in fine abbonda di gran difetti; nè so in che mai avesse il Cervantes fondati i suoi esagerati encomj. Reca stupore che uno scrittore che nel ragionar sulle composizioni drammatiche dimostrò senno e gusto, le avesse riguardate come modelli da proporsi ad esempio. Reca stupore ancor maggiore, che il Lampillas, ad onta della saggia censura del Sedano, non avesse compresi gl' inescusabili errori dell' Isabella, anzi sfidando le fischiate e gli scherni dell' Europa intera l' avesse posta in confronto colla *Zaira*; cosa così piacevole e comica per ogni riguardo come se si mettessero le pitture Cinesi a fronte di quelle del Correggio. La moltiplicità delle azioni, tutte le persone principali o subalterne innamorate, le bassezze

scon-

sconvenevoli alla tragica gravità, la strage di dieci persone che rendono la favola atroce, dura, violenta, le inesattezze circa le unità, la varietà di tanti metri rimati, le lunghe ricercate comparazioni liriche rigettate dalla poesia scenica, una machina inutile allo scioglimento, cioè lo spirito d'Isabella che appare unicamente per congedare l'uditorio con un *sonetto*: tutto ciò, dico, è un cumolo di difetti così manifesti nell'Isabella, che bisogna esser molto preoccupato per non avvedersene (1).

Ma se tanti e sì grandi sono i difetti dell'Isabella, quelli dell'*Alessandra* vincongli di numero e di qualità. Molte sono le azioni: di undici interlocutori ne muojon nove; bassi e indecenti sono i caratteri di Acoreo e di Alessandra: le atrocità si operano alla vista dell'uditorio: le membra di Luperzio, il cuore, il sangue, si presentano ad Alessandra, che è obbligata a lavarsi in quel sangue: i nomi stessi de' personaggi sono incompetenti; Luperzio, Remolo, Otilio, Fabio non convengono ad Egiziani: lo stile s'innalza fuor di tempo in bocca del nunzio e si deprime in bocca di Alessandra e di Acoreo ec. Da

(1) Non *se n'avvide* il Sig. Lampillas, ed a me convenne additarglieli nel VI articolo del precitato mio *Discorso*.

Da questo racconto giustificato dalla ragione, da' fatti e dall' autorità de' medesimi eruditi nazionali, si ricava che gli Spagnuoli nel XVI secolo più di ogni altro popolo si appressarono agl' Italiani. E se non ebbero nella commedia Ariosti, Machiavelli, Bentivogli, Cari ed Oddi, e nella tragedia Triffini, Rucellai, Giraldi, Alamanni, Tassi e Manfredi, possono pregiarsi di aver prodotti nel Vega, nel Castro, nel Sanchez, nel Mira de Mescua, più di un Shakespear, e nel Cueva, nel Ferreira e nel Perez, e nello stesso Bermudez convinto di vergognoso plagio, alcuni pochi tragici non indegni degli sguardi del pubblico.

# LIBRO VI.

*Storia drammatica del XVII secolo.*

IL secolo XVII non racchiude il periodo meno interessante della storia teatrale. L' Italia che dopo aver fatto risorgere il teatro degli antichi e dati altri nuovi felici passi in tal carriera, avea rivolti a più ardua impresa i magnanimi suoi sforzi, e la Spagna che invaghita delle novità Lopensi introdotte nelle scene attese a promuoverle senza correggerle, lasciarono alla Francia il bel vanto d' incaminare a maggior perfezione la poesia drammatica, la quale nè mai più vaga e più robusta e più delicata non comparve, nè mai più oltre per l' Europa non distese il suo dominio. Vediamo intanto in qual guisa la coltivarono gl' Italiani.

## CAPO I

*Teatro tragico Italiano.*

L' Italia che ad esempio di Alcide cercò sempre l' onore nelle difficoltà, poi-

chè ebbe colti i primi e più sublimi allori nell' erudizione e nell' eloquenza oratoria e poetica e nel formarsi un teatro regolare e ingegnoso, aspirò a più sudata gloria, e contemplando il mirabile edificio della natura volle investigarne il magistero cessando di fantasticare. Ella possedea Tassi, Ariosti, Trissini, Raffaelli, Buonarroti, Correggi, Tiziani e Palladj; ella volle ancora i suoi novelli Apollonj, Pappi, Taleti, Anassimandri e Democriti, e n' ebbe una copiosa splendidissima schiera nel Porta, nel Galilei, nel Fontana, nel Borrelli, nel Cavalieri, nel Torricelli, nel Viviani, nel Cassini, nel Castelli, nel Monforte, e in tanti altri insigni membri delle Accademie de' Segreti, de' Lincei, del Cimento, degl' Investiganti, de' Fisiocritici, degl' Inquieti, della Società scientifica Rossanese ( Nota II ). Non dobbiamo dunque maravigliarci che l' Italia tutta intenta a depurar la scienza dal gergo de' Peripatetici e degli Arabi, per mezzo del calcolo, dell' osservazione e dell' esperienza, consacrando il fiore degl' ingegni a' severi studj, prestasse minor numero di buoni coltivatori alle amene lettere ed al teatro.

Tuttavolta troviamo varie tragedie degne di leggersi con utile e diletto. Non era ne' primi lustri estinto il gusto e lo spirito di verità nell' espressione e di semplicità nella favola acquistato coll' imitazione de' Greci.

Non

Non aveano ancora i Francesi, non che altro, la Sofonisba di Mairet e la Medea di Cornelio, quando i nostri produssero più di cinquanta tragedie ricche di molti pregi.

L'Ingegnieri, il Persio, il Dolce, il Morone, il Campeggi, il Porta diedero alla luce ne' primi anni del secolo dieci buone tragedie se non esimie. Angelo Ingegnieri autore di un *Discorso sulla Poesia Rappresentativa* pieno di ottimi avvisi, compose verso la fine del XVI la sua *Tomiri* che s'impresse nel 1607, regolare nella condotta e non ignobile nello stile, sebbene non esente dagli ornamenti lirici. Orazio Persio di Matera compose il *Pompeo Magno* tragedia lodevole per la scelta dell'argomento, per la regolarità della condotta ed anche in parte per lo stile, la quale s'impresse in Napoli nel 1603. Agostino Dolce fece imprimere nel 1605 la sua *Almida* da me non veduta. Cataldo Morone da Taranto che poi si disse F. Bonaventura Morone tra' Minori Osservanti Riformati di San Francesco pubblicò in Bergamo nel 1611 il *Mortorio di Cristo* con quattro tramezzi, tragedia interessante e regolare che eccita la compassione corrispondente alla grandezza dell'argomento. Gli applausi che ne riscosse gl'inspirarono il disegno di proseguire nella carriera tragica, e diede alla luce due altre tragedie di cristiano argomento, la *Giustina* in versi sciolti impressa in Milano nel

1617, e l'*Irene* impressa in Napoli nel 1618 dedicata alla città di Lecce (1). Il conte Ridolfo Campeggi pubblicò nel 1614 il *Tancredi* tragedia applaudita. Il cavaliere Giambatista della Porta diede alla luce il suo *Ulisse* nel 1614, nella quale dee lodarsi la scelta del protagonista, la naturalezza, la regolarità ed il patetico, sebbene non possa paragonarsi nell' eleganza dello stile e nell'armonia della versificazione co' Torrismondi e colle Semiramidi. Il suo *Giorgio* però s' impresse nel 1611, e l'approvazione si ottenne nel 1610; anzi l'autore nel dedicarla a Ferrante Rovito dice di averla composta *alquanti anni addietro*. Contiene la miracolosa vittoria riportata da San Giorgio di un mostro che affliggeva la città di Silena. L' autor sagace e pieno della greca lettura vi seppe innestare l'imitazione dell'Ifigenia in Aulide. Nel re Sileno si raffigura Agamennone, Ifigenia in Alcinoe sua figliuola, Clitennestra nella regina Deiopeia, Achille nell' Africano re Mammolino. Il primo incontro della figliuola col re nell'atto II è quale avviene nella tragedia greca tra Ifigenia ed Agamen-

no-

(1) Le colmò di lode il P. Bianchi nell'opera su i *Difetti del Teatro* contandole tralle più felici tragedie cristiane.

none, gli ſteſſi equivoci ſentimenti e 'l medeſimo cordoglio raffrenato all' apparenza in Sileno, le ſteſſe naturali ed innocenti dimande ſulle ſue nozze in Alcinoe. E' tenero nell' atto III l' abboccamento di Sileno colla moglie e colla figliuola che già ſanno la loro ſventura; e l' autore ha poſto in bocca d' Alcinoe le parole d' Ifigenia che procura intenerire il padre. Piena di movimento e di patetici colori è la ſcena di Alcinoe co' genitori e con Mammolino, quando ella n' è diviſa per andare ad eſſere eſpoſta al moſtro.

Anſaldo Ceba Genoveſe ſcrittore di più opere e traduttore de' Caratteri di Teofraſto morto di anni 58 nel 1623 compoſe tre tragedie la *Silandra*, l'*Alcippo* e le *Gemelle Capuane*. Lo ſtile è facile, ricco di concetti giuſti, puro e lontano dalle arditezze che nell' avanzarſi del ſecolo ſi poſero in moda. La Silandra dedicata a Marc' Antonio Doria fu la prima a produrſi, ma non venne regiſtrata come le altre due nella raccolta del Teatro Italiano. L' Alcippo breve componimento e pregevole per varj paſſi eſpreſſi con nobiltà meritò di eſſervi inſerito pel carattere del protagoniſta ottimo per la tragedia, mentre Alcippo illuſtre e virtuoſo Spartano accuſato d' intelligenza col re de' Perſi da un malvagio che falſifica il di lui carattere, dà motivo a varie ſituazioni intereſſanti e patetiche tra lui e la ſua re-

tenera consorte Damocrita, e alle di lui magnanime querele che palesano l'uomo grande che soffre e si lagna con moderazione. Forse in tal tragedia non sembrerà abbastanza verisimile che Gelendro nel giorno stesso che fa sì gran danno alla famiglia di Alcippo, Gelendro che nell'insidiare altra volta l'onestà di Damocrita dovè tornare indietro atterrito dalla gagliarda ripulsa che incontrò nel di lei coraggio, sia poi sì credulo che si faccia adescare dall'inverisimile speranza di esser soddisfatto, e poche ore dopo della condanna di Alcippo vada alla di lui casa, dove rimane da Damocrita avvelenato. Non si vede ne' componimenti del Ceba il coro fisso alla greca, ma quattro canzonette di trocaici dimetri da cantarsi da un coro per tramezzo degli atti. Or vediamo se l'altra sua tragedia delle *Gemelle Capuane* meritava di entrare in una scelta di tragedie.

Perchè questo componimento ebbe assai felice riuscita sulle scene, e fu comendato da varj letterati, e si vide impresso nella collezione tragica del Maffei, mi venne amichevolmente rimproverato l'averlo omesso nell'edizione di questa istoria in un volume. Nel giudizio che ne soggiungo, vedrà il pubblico perchè me ne astenni, e deciderà se feci senno. Benchè lo stile non possa dirsi difettoso per arditezze o arguzie, essendo anzi elegante, vivace, naturale, è non

non per tanto a mio avviso lontano dal carattere tragico; nè credo che il rimanente, cioè azione, caratteri, interessi, alla tragica maestà più si convenga.

Trasilla e Pirindra gemelle Capuane colla promessa di matrimonio ingannate da Annibale: Calavio padre che per ben corteggiare il suo ospite le spinge a trattenerlo con ogni libertà: il generale Cartaginese che le scherniſce abusando della loro credulità o facilità, mi sembrano tutti caratteri mediocri, privati e proprj piuttosto per la commedia. La favola nulla ha di grande che congiunga all'azione i pubblici interessi, nulla che commuova e metta in contrasto le passioni eroiche o che inspiri elevatezza di sentimenti, nulla in somma di tragico se non la morte delle gemelle con cui si scioglie.

Nell'atto I Trasilla racconta alla damigella Metrisca i proprj amori con Annibale, di cui credesi sposa. Dice che si è piegata a compiacerlo e ad ammetterlo furtivamente nella sua stanza per ambizione di vedersi moglie di sì gran guerriere. Dice anche ch'egli è accinto a partire, ed ella a seguirlo in abito militare. Ecco un intrigo ed una fuga comica.

Nell'atto II Pirindra alla sua volta viene a far sapere al pubblico, parlando a Gelasga altra damigella, la gran voglia che avea di maritarsi. Ella le dice:

*Il Padre mio ben sai che a maritarmi*
*Pensa assai poco . . . .*
*E poi che il padre mio non mi marita,*
*Maritar me per me mi son disposta.*
Gel. *Gran voglia hai di marito a quel*
*che io sento.*

Se vuoi pensar, le risponde, ch' io son sul fior degli anni, che vivo fralle delizie e gli agi, fralle vivande e i vini, fralle feste e i balli, fra gli ozj e i sonni,

*Tu non ti ammirerai, se maritarmi*
*Disponga, e cerchi ancor con tanta brama.*

Ella seguita sempre sul medesimo gusto, e poi narra il concertato con Annibale, la promessa fattale di matrimonio, i loro congressi notturni, e lo stabilimento di partirsi con lui in abito militare. Secondo intrigo e fuga comica.

Nell' atto III Annibale che pure viene fuori col suo confidente, racconta le sue amorose avventure con Trasilla e Pirindra, confessando di amarla ugualmente. Narrata la festa datagli da Trasilla, aggiunge:

*Presi baldanza, e la richiesi, e strinsi,*
*Ella mi udì senza turbarsi in volto,*
*Ma nulla consentì, perchè di sposo*
*Disse che avea bisogno, e non di amante.*

Io

*Io promisi sposarla.* Marb. *Ah che facesti!*
An. *E fui con essa e quella notte ed altre.*

Narra anche la festa di Pirindra, la sua dichiarazione, le prime ripugnanze e la resa:

*Non consentì però di compiacermi,*
*Se non come consorte e come sposo.*
Maar. *E tu le promettesti?* An. *Io le promisi.*
Maar. *Ma con che mente, oimè?* An. *Con quella mente*
*Che avea promesso all' altra; intender puoi.*

In tutto ciò chi non ravvisa il procedere e l' esprimersi di un *Don Giovanni Tenorio*, o di un Uffizialetto a quartiere d' inverno, che passa da questa a quella bellezza, come l'ape va di fiore in fiore? Parla indi Annibale della promessa fatta ad entrambe di condurle seco, aggiugnendo:

*Ma l' attener sarà che dall' opposta*
*Parte, per altre scale e per altr' uscio,*
*Io mi condurrò fuor di queste mura.*

Se questa chiamata tragedia piacque tanto, come dicesi, in teatro, io credo che lo spettatore avrà più volte riso pel carattere disinvolto di Annibale che ama ed abbandona con pari facilità militare. Non è meno co-

comica la seconda scena del medesimo atto di molte donne Capuane co' soldati Cartaginesi.

Nell'atto IV le scene e i monologhi di Trasilla e Pirindra sono al solito uniformi. Ma comica soprammodo è la scena terza, in cui le sorelle cercano scalzarsi a vicenda, gareggiano e si dileggiano ciascuna stimandosi la prediletta. Vedasene questo squarcio piacevole. Io so (dice Trasilla) d'avere in mano il cor d'Annibale che tu credi essere ne' tuoi lacci. Io so più di te, dice l'altra,

*Mentre so ch' Anniballe in me rivolto*
*Non degna pur di rimirarti in viso.*
Tras. *Come non degna? Ei parla meco ognora,*
*E ride, e scherza, e non mi guarda in viso?*
Pir. *Io so quel che vo' dir; la cortesia*
*Lo stringe teco, e meco il lega amore.*
Tras. *Oh come sciocca sei, se tu tel credi.*
Pir. *Oh come stolta tu, se no 'l comprendi.*
Tras. *Le pugna a mano a man, se tu non taci,*
*Mi serviran per lingua e per favella.*
Pir. *E l'unghie, se tu segui a provocarmi,*
*Ti suppliran per motti e per risposte.*

Con queste *pugna* e queste *unghie* non si avvilirebbe anche una commedia fino al genere più triviale e prossimo alla farsa? Lo spettatore avrà certamente desiderato in quel punto

punto l'arrivo di Annibale, ed egli in fatti sopravviene, e le donne vogliono che dichiari qual di esse egli ami. Il generale senza scomporsi risponde:

*Io rendo ad ambedue l' amor che debbo.*
*Io pareggiate v' ho con le parole,*
*E senza alcuno indugio intenderete,*
*Che vi pareggerò co i fatti ancora.*

Sventuratamente questi quattro atti comici apportano uno scioglimento, se non tragico, funesto. Le gemelle avvedute dell' inganno prendono dalla mano del loro fratello un veleno e lo tracannano a gara, indi ridottesi alle loro stanze si animano a combattere fra loro per toglierssi que' momenti di vita che loro rimangono. La singolarità de' cori è anche notabile in questo dramma. Quattro canzonette di metro anacreontico si cantano alternativamente e con nojosa uniformità da due partiti di Capuani, l'uno favorevole a' Romani, l' altro a' Cartaginesi. Or le cose quì narrate annunziano un componimento tragico degno di figurare insieme col Torrismondo e colla Semiramide, come vedesi nel tomo II del *Teatro Italiano*?

Seguirono alle nominate prime tragedie del secolo quelle del Gambaruti, del Finella, dei Pignatelli, del Luzzago, del Bracciolini, del Manzini, del Zoppio, del Chiabrera e dello Scamacca. Tiberio Gambaruti d' Ales-

Aleſſandria morto nel 1623 pubblicò la *Regina Teano*: Filippo Finella filoſofo Napoletano pubblicò nel 1617 la *Ceſonia* e nel 1627 la *Giudea diſtrutta* da Veſpaſiano e Tito: Ettore Pignatelli cavaliere Napoletano compoſe co' materiali del greco romanzo di Eliodoro di *Cariclea e Teagene* la ſua tragedia la *Carichia* che uſcì alla luce delle ſtampe in Napoli nel 1627 (1): il Luzzago pubblicò l'*Edelfa* nel 1627: il Piſtojeſe Franceſco Bracciolini la *Penteſilea*, l'*Evandro*, l'*Arpalice*: il Bologneſe Batiſta Manzini la *Flerida geloſa* mentovata dal Ghilini: Melchiorre Zoppio anche Bologneſe fondatore dell' Accademia de' *Gelati* morto nel 1634, il quale moſtrò troppo amore per le arguzie, ne compoſe cinque, *Medea*, *Admeto*, i *Perigli della Regina Creuſa*, il *Re Meandro*, e *Giuliano*; ma il ſuo *Diogene accuſato* che il Ghilini credè tragedia, è una commedia in verſi di cinque, di ſette e di nove ſillabe, e s'impreſſe nel 1598: ed il Pindaro di Savona Gabriele Chiabrera pubblicò in Genova la ſua tragedia *Erminia* nel 1622, nella quale non rimane a veruno de' precedenti inferiore per regolarità, per economia, per maneggio d'affetti, ſebbene manifeſti di non aver

(1) Vedaſi di eſſa ciò che ne dicemmo nel tomo V p. 353 delle *Vicende della Coltura delle Sicilie*.

aver nascendo sortiti talenti per esser un gran tragico, come era nato per essere un gran lirico. Ortenzio Scamacca secondo gesuita Siciliano dal 1632 al 1651 pubblicò quaranta tragedie sacre, morali ed imitate dalle greche, le quali hanno meritato le lodi degli eruditi per la regolarità e pel decoro tragico che sostengono, benchè vi si noti molta languidezza nell' azione ed il dialogo soverchio prolisso.

Intorno a questo periodo uscirono alla luce delle stampe tre buone tragedie latine del gesuita Bernardino Stefonio, il *Crispo*, la *Flavia*, la *Santa Sinforosa*. Benchè in esse lo stile alcuna volta appalesi qualche studio soverchio, pur vi si notano molti pregi tragici, oltre alla costante regolarità de' drammi Italiani. Santa Sinforosa fu composta prima delle altre, e si rappresentò nel collegio Romano. Gian Vittorio Rossi conosciuto col nome di Giano Nicio Eritreo, a preghiere dello Stefonio, prese il carico di apprendere in tre dì la parte di Sinforosa che conteneva intorno a settecento senarj, e riuscì così bene in rappresentarla, che ne acquistò e conservò per molto tempo il nome di *Sinforosa*. Le altre due furono nel medesimo collegio con somma magnificenza e pari applauso rappresentate (1).

Il

(1) *Pinacoth* p. 1, *pag.* 160 *edit. Lipsiæ* 1712.

Il Crispo è di tutte la più interessante. Fausta di lui matrigna e innamorata è un ritratto dell'antica Fedra, Crispo dell'Ippolito, e Costantino di Teseo. Soggiacque questa tragedia a varie censure: ma il P. Galluzzi ne prese la difesa con certi *Discorsi* impressi nel 1633 intitolati *Rinnovazione dell' antica Tragedia e difesa del Crispo*.

Una delle più interessanti tragedie di questo secolo è il *Solimano* del conte Prospero Bonarelli gentiluomo Anconitano, la quale s' impresse nel 1620, e fu dedicata a Cosimo II granduca di Toscana. Non ha coro di veruna sorte, ed è notabile per certo portamento moderno e una grandiosità che invita a leggere, ed occulta ogni studio di seguir gli antichi. Lo stile in generale è nobile, naturale e vivace, benchè non manchi di varj tratti lirici lontani dal vero e dal naturale sulla morte del valoroso innocente Mustafà condannato da Solimano re de' Turchi suo padre per gli artificj di Rusteno e della regina, la quale con tale ammazzamento si lusinga di salvare il proprio figlio Selino e serbarlo all'impero; ma sventuratamente questo caro suo Selino si nasconde appunto nel da lei abborrito Mustafà; per la qual cosa ella disperata si avvelena. I costumi e i raggiri degli ambiziosi cortigiani vi si dipingono egregiamente colla spoglia delle maniere Tur-

Turche che loro presta novità e vivacità. Il carattere magnanimo di Mustafà si rende ammirabile e caro, ed ha tutti i pregi dell' ottimo personaggio tragico. Lo stesso suo amore con Despina contribuisce ad accrescere la compassione della catastrofe, a differenza della galanteria che illanguidisce tante tragedie Francesi. Solimano avido di gloria e geloso della propria autorità e dell' impero, nel cui animo facilmente allignano i sospetti, dipigne al naturale il genio de i despoti Ottomani che non risparmiano il sangue più caro ad ogni minima ombra. Egregiamente la compassione e la perturbazione aumenta verso il fine essendo riconosciuto l' ucciso Mustafà per Selino, specialmente dalla madre che ne cagiona la morte per volerlo salvare. Con tutto ciò varj colpi di teatro formano gli episodj di questa favola, che agli amatori delle situazioni appassionate e di una energica semplicità saranno meno accetti. I dialoghi d' Alvante e di Despina furono disapprovati anche dal conte Pietro di Calepio (1). Essi increscono molto più a cagione del luogo in cui si tengono, cioè vicino alla corte di Solimano, dove essi debbono certamente ascol-

(1) *Paragone della Poesia tragica* cap. IV. art. II.

ascoltare i segreti propositi de' congiurati colla regina, la cui partenza attendono per ripigliare il loro ragionamento, come se non potessero altrove proseguirlo. Lo scioglimento prodotto dal racconto di due donne del cambio in culla di Selino si bramerebbe menato con più verisimiglianza. Dovrebbero queste donne introdursi più a proposito, e comparire meno inaspettatamente. Ma queste osservazioni non l'escluderanno dal meritato luogo tralle buone tragedie Italiane, e dal piacere in teatro e nella lettura anche a' nostri giorni.

Si trova nell'atto I qualche imitazione del Tasso. Il vanto che si dà Rusteno, il peggiore di tutti gli scellerati, e la risposta di Acmat rassomigliano alla contesa di Tisaferne con Adrasto in presenza di Armida. Nell'atto II l'istesso ambizioso Rusteno, al vedere destinato a Mustafà il comando dell'esercito che egli crede solo a se dovuto, prende il linguaggio di Gernando che aspira a succedere a Dudone e mormora di Rinaldo. Degna di notarsi è la maniera onde i perfidi calunniatori sogliono rendere sospetta fin anche la virtù manifesta, non potendo negarla. Ecco l'arte onde la regina desta le gelosie di Solimano:

*Ah Sire e tu non vedi*
*Quell' animo sì altero*
*Di Mustafà? Non scorgi*

*Quel*

*Quel valor sì sublime,*
*Quella virtù, siasi poi finta o vera,*
*Che d'ogn'intorno splende? Ah che la scorgi,*
*E pur troppo la scorgi,*
*Che per essa or l'onori, il premj e l'ami,*
*Là dove per tuo bene*
*Dovresti per la stessa averlo a schivo,*
*Noti poi quel magnanimo sembiante?*
*Quella benignità che a tutti ei mostra?*
*Quel donar sì cortese e liberale?*
*Or dimmi non son questi*
*Chiari segni e ragioni, ond' egli creda*
*Già meritar lo 'mpero, e lo procuri?*

Solimano per tali insinuazioni, e per una falsa lettera dell'indegno Rusteno, crede traditore il figlio, e a se lo chiama. Il principe vuole ubbidire, e vi si oppongono amorevolmente Ormusse e Adrasto, sapendo che in corte si trami la di lui morte. Mustafà sempre grande resiste alle istanze de' suoi fedeli che l'esortano a schivare le insidie. La sesta scena dell'atto III del loro nobile contrasto è piena di vigore e di moto, mal grado di qualche espressione lirica. Mustafà dice:

*Fugga chi ha il cuor nocente, a me conviene*
*Sostener di fortuna il duro incontro. . .*

Replica Adrasto:

*Signor, com'è viltà fuggir la morte,*

*Quando è d' uopo il morir, così il fuggire*
*Vanamente la vita è fasto ed onta.*

Non cede il magnanimo, e que' fidi piegano le ginocchia a lui davanti perchè non vada al re, e vogliono salutarlo imperadore; egli s' oppone con nobile costanza. La morte poi dell' appassionata Despina, del generoso Mustafà, della disperata regina sono rappresentate con tutte le circostanze atte a commuovere, e poche volte l' espressione travia e si scosta dalla gravità naturale che si richiede a tal genere di poesia.

Uscì in Padova l' anno 1657 un' altra interessante tragedia, l' *Aristodemo* del conte Carlo de' Dottori Padovano, che ne ricavò i principali caratteri e il fondamento istorico dall' opera di Pausania (1). Aristodemo Greco di Messenia può dirsi un nuovo Agamennone, e Merope sua figliuola una novella Ifigenia. Non quella di Euripide che da prima teme la morte, e poi l' affronta coraggiosa; ma bensì una Ifigenia sempre grande e costante nell' amore del pubblico bene, che si fa ammirare in tutte le vicende della sua sorte; vanto che finora si è dato solo al celebre Racine da chi non seppe

(1) *In Messenicis.*

seppe che l' avea prima meritato il Dottori. Il carattere di Aristodemo ottimo per conseguire il fine della tragedia esprime un eroe, che non lascia di ricordarsi di esser padre, senza aver bisogno come Agamennone di ricorrere all' astuzia della lettera per salvar la figliuola allorchè si pente di averla tirata al campo colle finte nozze. Policare è un nuovo Achille, ma sempre innamorato e non mai ozioso fino alla morte; e quel che più importa, il di lui amore per Merope lungi dall' indebolire l' interesse della favola, accresce la compassione nello scioglimento. L' azione poi si avvolge con verisimilitudine, e con tragico terrore si disviluppa. Fin anco i cantici del coro che vi si veggono introdotti, leggonsi con diletto. Nello stile cerca l' autore in ogni incontro con troppo superstizioso cura la grandezza, la nobiltà, l' eleganza, e la ritrova alcune volte, ma cadendo spesso nell' affettazione di Seneca, per volere essere sempre grave, sempre ricercato. Le comparazioni sono giuste, ma troppo lunghe, troppo frequenti, troppo circostanziate pel genere drammatico. Anche la spezzatura della versificazione se non fosse quasi continua contribuirebbe molto a variare il numero e l' armonia. Ma vediamo succintamente ciocchè in ogni atto di questa tragedia c' incresca o ci sembri pregevole.

Nell' atto I si racconta che dall' urna in

cui si sono posti i nomi di Merope di Aristodemo e di Arena di Licisco, secondo l' oracolo che richiede il sangue di una vergine matura della famiglia degli Epitidi, è uscito quello di Arena che asficura la vita di Merope con indicibil piacere di Amfia sua madre e di Policare suo amante e sposo. Aristodemo ne ode la notizia col contegno di un eroe che sebbene sensibile alla sventura di Arena, ha pure il pubblico bene nel cuore, e mostra che se mancasse Arena ( giacchè Licisco protesta non esser del suo sangue ) non ricuserebbe di dar per vittima la figlia. Una imitazione delle preghiere dell' Ercole in Eta di Seneca vedesi in quelle d' Amfia nella II scena *Rotin gli astri innocenti*, che possono dirsi nobili ed eleganti; ma la gioventù schiverà sempre queste liriche attillature. Nella scena sesta della Nutrice con Merope si svolge il nobil carattere di questa fanciulla non senza vantaggio dell' azione.

Nell' atto II alla notizia che sopravviene della fuga di Arena, Aristodemo si manifesta più grande di Agamennone. Non è egli un Re de' Re dell' armata Greca che per non perderne il comando condiscende per ambizione al sacrifizio della figliuola. Aristodemo è un grand' uomo che mal grado di tutto l' affetto paterno consacra la figlia alla salvezza di Messenia. Ecco come in lui trionfa dell' affetto l' eroismo:

Sen-

*Sento rapirmi, e non so dove; e pure*
*Pur son rapito; assai maggior dell' uso*
*L' animo ferve intumidito, e volge*
*Pensieri eccelsi. Non ardisce ancora*
*Confessarli a se stesso. Ah non ha vinto*
*Sparta; espugnar bisogna*
*Il cor d' Aristodemo.*

Una Clitennestra che non si diffonde in una lunga aringa, ma una madre penetrata dall' orribile immagine del sacrifizio della figliuola vedesi in Amfia dopo la risoluzione presa da Aristodemo.

Nell' atto III poichè il re ha volontariamente offerta a' Messenj la figlia in cambio della fuggitiva Arena, inorridisce Policare che l'ode, freme, si adira, minaccia, vuol morir per lei; ma patetico è il congedo estremo che da lui prende Merope:

*Io vado e nulla meco*
*Porterò di più nobile e più degno*
*Della mia fé: tu le memorie mie*
*Pietoso accogli, e vivi.*

Desta tutta la compassione così appassionata dipartita, e più commoverebbe senza le studiate antitesi de' versi seguenti. Policare n'è trafitto come da una spada; protesta con impeto che morirà prima di lei; la consiglia à fuggire, ella rigetta la proposta, e

come amante ed eroina cerca frenarne i trasporti. Ella è condotta a morire, e sente, benchè senza bassezza, quel natural movimento che scuote l'uomo all'idea di finire. Forse quì si desidererebbe veder la pugna dell'eroismo e dell'umanità con pennellate più decisive, più tragiche, e spogliate di quell'aria di ragionamento che rende men viva l'azione.

Nell'atto IV tragica è la situazione di Aristodemo, che sente dirsi da Policare:

*Merope è mia donna già molto, e madre*
*Sarà fra poco.*

Il sacrifizio non può seguire; tutti sperano in questa pietosa fola, che però produce funestissimi effetti. Punto Aristodemo nella gloria, nell'ambizione e nell'onore è agitato da pensieri atroci:

*O sventurato Aristodemo! o invano*
*Generoso alla patria, a te crudele!*
*Volli perder la figlia,*
*Ma perderla innocente, e rea l'acquisto.*
*La sua colpa la salva, e la sua colpa*
*Pur la condanna. E' del peccato grande*
*Maggior l'effetto. La stagion crudele*
*Mi fa crudel, gli dei negletti giusto,*
*La patria e 'l padre offesi*
*Giudice rigoroso, il mio furore*
*Vendicator . . . .*

Per

*Per l' attonito sen scorre un tumulto*
*Non più sentito, ed alle pigre mani*
*Insegna un non so che di violento*
*E di feroce.*
*Sì, lo farò, sia pena, o sia misfatto,*
*L' approveranno, o fuggiran gli dei.*
*Che approvino, che fuggano, sia fatto.*

Quest' energia', questo tragico trasporto tratto destramente dal fondo del cuore umano desta l' utile terrore della tragedia, e non dovea esser negletto da chi cerca le bellezze tragiche ne' componimenti de' trapassati.

Nell' atto V la Nutrice racconta a Tisi l' uccisione di Merope per mano del padre, e così conchiude:

*Un certo che sol mormorò morendo,*
*E trafisse la vergine innocente,*
*Che generata avea. L' anima bella*
*Osservato l' inditto*
*Silenzio non si dolse;*
*Con un gemito sol rispose all' empio*
*Fremer del padre, e i moribondi lumi*
*In lui rivolti, ed osservato quale*
*Il sacerdote inaspettato fosse,*
*Colla tenera man copriss' il volto*
*Per non vederlo, e giacque.*

E quì ci sembra assai lodevole la condotta del poeta. Merope nobile e magnanima che incontrava da prima la morte senza il co-

mune spavento, sarebbe morta ammirata più che compianta: Merope trafitta per mano del padre stesso ingannato, trafitta senza colpa come rea, assapora tutta l'amarezza della non meritata morte, come dinota l'atto di coprirsi il volto per non vedere il suo uccisore mentre spira, e chiama a se l'interesse della favola. Porta poi Aristodemo all'eccesso la vendetta del proprio onore, e sembra più proprio della tragedia greca che della moderna quell'aprire il seno verginale di Merope, onde si fa palese la di lei innocenza. La morte di Arena che anche si scopre figlia di Aristodemo riduce all'ultimo punto la di lui disperazione, e va furioso a trafiggersi dove uccise l'innocente Merope.

L'eruditissimo Apostolo Zeno preferisce lo stile del *Solimano* a quello dell'Aristodemo; e certo in questo non iscarseggiano le *inezie liriche*, come le chiamò il conte di Calepio, benchè di molte se ne veggano anche nella tragedia del Bonarelli. Non dee ometterssi però, che per l'economia della favola la vittoria par che sia del Dottori. Nel Solimano la compassione si sveglia verso il fine, e nell'Aristodemo comincia dal primo atto e va gradatamente crescendo con episodj opportuni e degni del coturno. L'interesse nella favola del Bonarelli è principalmente per Mustafà e non per Solimano; in quella del Dottori, quantunque in par-

parte sia per Merope, in tutto il dramma è sempre per Aristodemo. La riconoscenza nel Solimano avviene per l'arrivo improvviso di Aidina e Alicola indipendentemente da' primi fatti; là dove nell'Aristodemo la venuta di Licisco ha tutta la dipendenza dalle cose riferite fin dall'atto primo.

Il cardinale Sforza Pallavicino, noto per la Storia del Concilio di Trento, compose essendo ancor gesuita una sacra tragedia della morte del santo re Spagnuolo *Ermenegildo* eseguita per ordine dell'Ariano Leovigildo suo padre. S'impresse la prima volta nel 1644, e poi di nuovo nel 1665 con un discorso in sua difesa, nel quale anno si recitò nel seminario Romano. Non manca nè di regolarità nè di nobiltà, nè porta la taccia degli eccessi ne' quali trascorse al suo tempo l'amena letteratura; ma col discorso egli tentò invano insegnare che nelle tragedie, sul di lui esempio, dovessero usarsi i versi rimati.

Il conte Fulvio Testi, nato in Ferrara l'anno 1593 e trasportato a Modena nel 1598, indi morto nella cittadella di tal città a' 28 di Agosto del 1646, il quale ad onta del suo stile per lo più manierato manifestò ingegno grande nelle sue poesie e specialmente in alcune pregevoli canzoni Oraziane, lasciò anche qualche componimento rappresentativo, cioè l'*Isola d'Alcina*, e l'*Arsinda* non terminata. L'*Isola d'Al-*

*d' Alcina* composta nel 1626 (1) è da commendarsi per la semplicità dell' azione che va al suo fine senza avvolgimenti ; ma lo stile è totalmente lirico, il metro quasi perpetuamente rimato e le canzonette delle ninfe lontane dalla tragica gravità. Il secolo ammollito e stanco dal piagnere colla severa tragedia giva desiderando i vezzi della musica in ogni spettacolo. Ariosto introdotto a fare il prologo manifesta l' indole di quell' età. Calzi, egli dice, il coturno Atenese, e si compiaccia delle cene di Atreo, indi soggiugne :

*Ma d' ogni sangue immaculate e pure*
*Sian l' Italiche scene, e bastin solo,*
*Per destare in altrui pietade e duolo,*
*D' amante cor le non mortal sciagure.*

L' industrioso giovane vi scorgerà di quando in quando qualche passo energico. Tale è il discorso del finto Atlante nell' atto III, *Dunque con forte destra*, tale la confusione di Ruggiero, *In qual antro mi celo* ; ma non è tale una specie di molle elegia recitata da Alcina coll' intercalare, *Se Ruggiero*

(1) V. la *Vita* che ne ha scritta il chiar. cav. Tiraboschi p. 153.

*ro è partito, Alcina è morta* (1).

Forse dal fine lieto che preparava all' *Arsinda* e dalla mescolanza di personaggi mediocri fra gli eroici, si mosse il Testi a chiamarla dramma tragicomico. In fatti improprj per la tragedia sono i propositi che tengono Eurilla, Silvio e Rosalba; improprio è lo stile lirico in quasi tutto il dramma e singolarmente nelle scene di Ateste ed Arsinda ove il poeta trascorre senza freno alla maniera spagnuola. Ma l'azione si avvolge tragicamente, e vi si trova più d' un passo notabile e vigoroso. Grande è Zenobia nella prima scena, nè il carattere è smentito dallo stile:

*Correa con piè superbo*
*Il Persian guerriero*
*Le provincie dell' Asia, e fuggitivi*
*Gli eserciti di Roma,*
*Dirò senza mentir, nè pur da lungi*
*Delle nemiche spade*
*Sostenevano il lampo ecc.*

Gran-

(1) Si vuol notare che questo componimento piacque talmente al celebre astronomo Domenico Cassini nell' età sua giovanile, che s' invogliò a scrivere una tragedia prendendo a modello l' *Isola d' Alcina*. *V. Vit. Ital. doctr. excell.* vol. IV, p. 204.

Grande ancora si mostra ne' suoi lamenti; quando seco stessa trattenendosi si palesa più sensibile alle disgrazie benchè non meno magnanima. Vigoroso e senza lirico belletto è il linguaggio di Arsinda nella seconda scena dell' atto terzo. Pieno di grandezza nella festa è il dialogo di Arsinda ed Aureliano. Quindi a ragione disse de i di lui talenti drammatici e dello stile Pier Jacopo Martelli: *Se l' autore avesse ornato un pò meno, e si fosse alquanto astenuto da certe figure solamente a lirico convenienti, avrebbe dato che fare a' Franzesi; ma usando un libero verso senza rima pensò che languito avria senza frase; per sollevarlo dalla viltà lo sviò dalla naturalezza, e diede in nojosa lunghezza, fiaccando il vigor degli affetti per altro vivissimi.*

Si vogliono mentovare le seguenti tragedie tralle regolari di questo secolo, le quali possono appressare alla scorta gioventù qualche squarcio energico e sublime in mezzo a molte liriche affettazioni. La *Florinda* del figliuolo della famosa attrice Isabella Giambarista Andreini, di cui favella il Baile, e il di lui *Adamo* recitato in Milano, onde dicesi d' avere il celebre Milton tratta l' idea di comporre il *Paradiso perduto*: il *Radamisto* di Antonio Bruno nato in Manduria nel regno di Napoli censore più volte e segretario degli Umoristi di Roma

ma (1): *Ildegarde* di monsignor Niccolò Lepori pubblicata nel XVII e reimpressa nel 1704 in Viterbo: la *Belisa* tragedia di lieto fine del cavaliere Napoletano Antonio Muscettola data alla luce in Genova nel 1664, ed altamente comendata col nome di Oldauro Scioppio da Angelico Aprosio uscita nell'anno stesso in Lovano; e la di lui *Rosminda* impressa in Napoli nel 1659 ed anche nella II parte delle sue poesie; ed il *Radamisto* tragedia destinata alla musica impressa nella III parte di esse poesie dell'edizione del Raillard del 1691: e finalmente le tragedie di Bartolommeo Tortoletti Veronese mentovate dal Maffei e dal Crescimbeni. Noi ci affrettiamo a chiudere la non numerosa schiera de' tragici del XVII secolo col cardinal Delfino e col barone Caraccio.

Fiorirono entrambi nel colmo della corruttela del gusto, entrambi se ne preservarono intatti, resistendo al vortice che tutti rapiva gl'ingegni, entrambi possono considerarsi come i precursori della buona tragedia, che seppero astenersi da' lirici ornamenti de' tragici del secolo XVI e dalle arditezze de' letterati del XVII. Finì di vivere il car-

(1) Eritreo *Pinac* p. 1.

cardinale Giovanni Delfino nel 1699, ed il barone di Corano Antonio Caraccio di Nardò nel 1702. Scrisse il primo nella sua gioventù quattro tragedie, la *Cleopatra*, la *Lucrezia*, il *Medoro*, il *Creso*, che si rappresentarono con generale applauso, e specialmente la prima, e s'impressero in Utrecht nel 1730 ed in Padova più correttamente nel 1733. Tutti gli eruditi che hanno gusto tengono per buone le tragedie di questo porporato. Il Gravina le commenda. *Il cardinal Delfino* (dice il conte di Calepio con tutta verità) *diede principio all' abbandonamento degli scherzi recando alla tragedia della maestà sì con le sentenze che colla maniera di esporle.* Osservisi (per dar qualche esempio della maestà e della proprietà dello stile) il magnanimo carattere di Cleopatra. *A Dite*, ella dice nell' atto terzo,

*Anderò dall' Egitto, e non da Roma,*
*Nè voglio in vita impallidir per colpa.*
*Non vedrà alcuno mai*
*Questo mio capo alle corone avvezzo*
*Ad inchinarsi ad altri che alla morte.*

Nobili sono i suoi sentimenti allorchè determina di morire supponendo che Augusto col pretesto di nozze voglia esporla in Roma al rossor del trionfo. Questa tragedia dovrebbe collocarsi tralle più eccellenti Italiane

liane e straniere, se all' arte che si osserva nella condotta dell' azione, alla sobria eleganza e maestà dello stile, all' abbondanza e aggiustatezza delle sentenze, e alla ben sostenuta grandezza del carattere dell' Egizia regina, si accoppiasse più energia e calore negli affetti, espressioni meno studiate in certi incontri, e più vivacità nella favola.

Posteriore di alquanti anni alle tragedie del Delfino fu il *Corradino* del lodato Caraccio, essendosi pubblicato la prima volta in Roma nel 1694, cioè quattro anni dopo che ebbe dato fuori il suo poema l'*Impero vendicato* ch' egli credeva men difficile impresa che il comporre una vera tragedia (1). Egli seppe rendere teatrale e interessante la violenta morte su di un palco data al legittimo padrone del reame di Napoli e di Sicilia, con fare che l'Angioino Carlo I tra Federigo duca di Austria e Corradino duca di Suevia e re di Napoli suoi prigionieri ignorasse,

*Chi Corradino fiasi e chi'l Cugino.*

E' ben rancida la gara generosa di due amici di morir l'un per l'altro, e il cambiamen-

(1) Vedasi la di lui dedicatoria della tragedia fatta a monsignore Spinola governador di Roma.

mento del nome per ingannare le ricerche del tiranno. Sofocle introdusse la gara di Crisotemi colla sorella nell' *Antigone*; Euripide tra Pilade ed Oreste col proposto cambiamento di nomi nell' *Ifigenia in Tauride* imitata indi dal Rucellai nell' *Oreste*; nell' Ariosto Ruggiero generosamente prende il nome e le armi dell' amico Leone per esporsi al furore di Marfisa; Olinto nella Gerusalemme del gran Torquato vuol comparir colpevole del furto confessato da Sofronia per morire in di lei vece; il Porta nel suo *Moro* adoperò ingegnosamente l' artifizio e l' eroismo narrato dall' Ariosto nell' avventura di Ruggiero e Leone; nella *Filli di Sciro* Tirsi e Filli gareggiano come Crisotemi e Antigone per farsi punire e salvar l' amante. Ma dopo di questi io non conosco se non il Caraccio che abbia saputo co' vecchi materiali del contrasto e cambiamento di nomi di due amici inalzare un nuovo elegante edificio. Ma con qual arte? L' accenna egli forse in una mezza scena puerilmente e senza cavarne frutto per l' azione, come farebbe qualche povero mendicante che scarabocchia sempre senza dipigner mai? Il Caraccio secondando l' antica idea dalla bella contesa di Corradino e Federigo fa nascere una serie di colpi di teatro e di situazioni interessanti. Corradino si ritira a scrivere l' ultimo addio alla madre; Carlo manda a chiamarlo; Federigo crede che sia me-

menato a morte, e si fa condurre in di lui vece. Dichiara poi di non esser egli Corradino tosto che intende che il re vuol farlo suo genero. Carlo prende questa varietà come ostinazione del nemico a tenersi occulto; se ne sdegna, lo rimanda alla prigione e ne risolve la morte. Federigo ignora la mutazione del re, e quando Corradino è chiamato dal custode per la funesta esecuzione, lo lascia uscire credendo che vada alle nozze. L' errore di questo tenero amico aumenta il patetico dell' estremo congedo che prende da lui Corradino. In tal guisa lavorano i buoni artefici; essi prendono gli altrui pensieri per sementi e ne fanno germogliare una nuova pianta. In questa guisa fece l' immortal Metastasio, quando dietro le orme singolarmente dell' Ariosto rinnovò tali gare e cangiamenti di nomi nell' *Olimpiade* e nel *Ruggiero*. Ma sono molti oggi, non dico i Metastasii, ma i Caracci che hanno uguaglianza e bellezza di stile, armonia di versificazione, giudizio e fantasia feconda? Sarebbe non per tanto a desiderare che il Caraccio non avesse deturpato quest' importante argomento con un intrigo immaginario amoroso, che minora l' odiosità dell' Angioino in più di un punto dell' azione. Corradino giovanetto stirpe di eroi, di re e d' imperadori, legittimo signore di Napoli, ucciso su di un palco come un reo volgare per ordine dell' usurpa-

tore del suo regno, è un personaggio tragico che nella storia stessa commuove ed invita a piangere; or che non farebbe in mano d'un vero tragico? Perdonisi al Caraccio l'averlo involto in un amore, perchè al fine egli seppe con arte conservare all'argomento gran parte del suo patetico, ed avea stile e nota sublime; ma non si conceda che a' pessimi verseggiatori nemici delle muse e delle grazie l'avvilire con un amor comico il più tragico interessante argomento della storia Napoletana.

## CAPO II

### *Pastorali Italiane*.

LE pastorali uscite ne' primi anni del secolo si avvicinarono a quelle del precedente tanto ne' pregi di semplicità e regolarità di azione e di eleganza e purezza di linguaggio, quanto ne' difetti di languidezza e di stile troppo lirico ed ornato. Non è però che non se ne fossero prodotte alcune degne di mentovarsi fralle buone. Se non giunse veruna a pareggiar l'Aminta (cui niuna de' due secoli può tener dietro) o a superare il Pastor fido, almeno per consenso de i dotti frutto pregevole del XVII secolo fu la *Filli di Sciro* che occupa il terzo luogo, Pri-

Prima di essa si produssero il *Sogno*, e la *Pastorella Regia* di Giammaria Guicciardi impresse nel primo e nel secondo anno del secolo; la *Dichiorgia*, o sia contrasto dell'amore e dello sdegno dell'Aquilano Pompeo Interverio pubblicata in Vicenza nel 1604; il *Rapimento di Corilla* di Francesco Vinta uscita nel 1605; il *Filarmindo* del conte Ridolfo Campeggi.

Alessandro Calderoni diede alla luce l'*Esiglio amoroso* nel medesimo anno 1607, in cui gli Accademici Intrepidi fecero imprimere in Ferrara la mentovata *Filli di Sciro* dedicandola al VI duca di Urbino Francesco Maria Feltrio della Rovere. L'autore Guidubaldo de' Bonarelli (fratello dell'autore del Solimano) morì d'anni quarantacinque l'anno stesso, in cui i lodati Accademici la fecero solennemente rappresentare in Ferrara con un prologo della Notte composto dal cavalier Marini. Un'altra rappresentazione se ne fece in Sassuolo con un prologo del conte Fulvio Testi. Ne uscirono per l'Italia ed oltramonti molte edizioni e traduzioni Francesi ed Inglesi. Le opere che riscuotono gli applausi dell'Europa e gli encomj degli uomini di gusto e di buon senso, eccitano alle censure la vanità e l'invidia. Chi morde, chi impallidisce all'udirle lodate, chi si scaglia in pubblico o in segreto contro di esse; ma quelle superiori alle bassezze della timida

malignità e dell' arrogante ignoranza poggiano in alto e s' incaminano all' immortalità. Si censurò vivamente la Filli, ma le censure sparvero tosto, e la Filli gode una lunga fama, ad onta dei difetti dello stile, e della moda già passata delle pastorali. Forse la critica più sobria fu quella che si fece al doppio amore di Celia per la rarità del caso, poco atto essendo un possibile raro o troppo metafisico a persuadere e interessare. Lo spettatore ad ogni finta particolarità corre di volo col pensiero sulle cose reali, e non trovandovi l' originale dell' immagine enunciata, rimane alla prima sospeso, incerto, non persuaso; e se a misura che l' azione avanza, vada crescendo la distanza del finto dal vero, passa all' indifferenza, indi alla noja, e sovente al disprezzo. Anche circa lo stile la giusta critica non è sempre contenta della Filli; perchè, oltre al raffinamento, diciam così, originario delle pastorali, vi si veggono molti falsi brillanti ed alquante metafore ardite alla moda Marinesca.

Non per tanto il Bonarelli compensa con varie bellezze sì la scelta di quel possibile straordinario che i difetti dello stile; e tali bellezze la preserveranno dalla totale dimenticanza. Le curiose avventure di Filli e Tirsi educati fra' Turchi allontanano dalla favola il languore che suole accompagnare la maggior parte delle pastorali ripiene

di fredde uniformi elegie senz'anima e senza sangue. Si vuol però notare che gli accidenti di Celia tirano verso di lei l'interesse della favola più di quello che vien concesso a un episodio. Il lettore s'interessa per essa fin dalla scena terza dell'atto I quando la finta Clori gentilmente si lagna della di lei freddezza:

*Sdegni ch' io ti riveggia?*
*Deh che nuovi portenti?*
*Sul mio primo apparire alle tue case*
*Tu mi accogliesti appena*
*Con un cotal sorriso,*
*A cui non rispondea per gli occhi il core.*
*Poscia nell' abbracciarmi*
*Colle braccia cadenti*
*Non mi stringesti il seno, e dall' estremo*
*Delle gelate labbra*
*Parve cader, non iscoccare, il bacio.*
*Indi con fioca voce*
*Non so se pur dicesti,*
*Ben venga Clori.*
*Io non t' udii già dir come solevi,*
*Cloride vita mia.*
*Poi ti se' data a gir d' intorno errando*
*Torbida e lagrimosa.*
*Io ti seguo, e tu fuggi:*
*Io ti parlo, e tu taci:*
*Io ti miro, e tu piangi:*
*Sì m' odii forse? o ingrata ecc.*

A queſte delicate eſpreſſioni ſuggerite da una grande intelligenza del cuore umano, Celia è ſpinta a paleſare le proprie avventure col Centauro e co' due paſtori; e de' ſuoi ſtrani amori e del veleno da lei preſo ſi riempie la maggior parte de' primi quattro atti. I ſuoi caſi chiamano l' attenzione in modo che non pajono acceſſorii. Pure in una parte del quarto e nel quinto intero torna l' intereſſe ad eſſere tutto per Filli. Sin dal principio dell' atto II deſta curioſità il ben colorito amor fanciulleſco di coſtei e del ſuo Tirſi in Tracia; e nel racconto che ſe ne fa niun belletto nè arditezza ſi ſcorge, ma sì bene una verità d' eſpreſſione che diletta e invita a leggere. Un gran movimento riceve l' azione principale dalla riconoſcenza di Tirſi, e ne aumenta la vivacità il traſporto di Filli nel trovarlo infedele per le di lui medeſime parole. Il diſperato dolore della ninfa ſi ſpiega nella prima ſcena dell' atto IV con energia e felicità e ſenza veruna affettazione di ſtile. Ella così conchiude:

*Per me non v' è conforto,*
*Per te non v' è tormento,*
*Che qual tu pur ti ſe' perfido e crudo;*
*E' forza, oimè, ch' io t' ami;*
*Io t' amo, e ſe per altro*
*Non t' è caro il mio amor, caro ti ſia*
*Perchè il mio amor ſarà la morte mia.*

*O Tirsi, o Tirsi ingrato,*
*Filli che per te nacque,*
*Filli che per te visse,*
*Filli per te si muore.*

I due segni d'oro mandati da Filli ridotta all'estremo al suo Tirsi infedele, perturbano sommamente l'azione, che viene nobilitata nel V atto col pericolo della vita di Tirsi, il quale avendo gettati via que' cerchi, ov'era l'immagine del Sultano, per una legge è divenuto reo di morte. Egli per disperazione nella quinta scena si accusa del fatto, e Filli per salvarlo se ne accusa ancora, rinnovando così l'affettuosa contesa di Olinto e Sofronia. Lo scioglimento avviene senza violenza per la volontà del Sultano spiegata in note Egizie in quel cerchio medesimo che ha servito alla riconoscenza di Tirsi e Filli. In conseguenza ne avvengono le nozze di questi amanti, e quelle di Celia con Aminta, e la felicità di Sciro liberata dal tributo crudele solito a riscuotersi da' Traci.

Leggonsi nell'opere del Chiabrera tre pastorali, le *Meganira*, la *Gelopea*, l'*Alcippo* meritevoli dell'attenzione degl'intelligenti imparziali. Appartiene la prima al secondo lustro del secolo, ed in essa, oltre all'esser piaciuto all'autore di rimare con frequenza, non si vede il calore richiesto nelle sceniche poesie; ma ben si nota la

semplicità dell' azione condotta coll' usata regolarità Italiana, ed espressa colla natural grazia di questo leggiadro poeta. Interessante è l'episodio di Jante ed Alcasto dell' atto I, in cui si spiega l'origine della festa di Arcadia: curioso quello dell' atto III degli amori di Logisto colla Maga che gli donò l'arco incantato: e patetico l' equivoco preso da Alcippo nel IV atto, pensando aver trafitta la sua Meganira nel provar l'arco.

La *Gelopea* scritta in versi endecasillabi e settenarj liberi s' impresse in Venezia nel 1607, e colle opere dell' autore nel 1610. Vi si vede più artifizio nel piano, viluppo più teatrale, caratteri più varj, passioni più vivaci, locuzione ricca di molte grazie naturali ed assai conveniente alle persone imitate. L' azione che si finge accaduta nel *Premontorio* luogo ameniſſimo del borgo di San Pietro di Arena nella Riviera di Genova, si aggira sull' amore di un pastorello per Gelopea turbato dalla gelosia per una menzogna, serenato dal disinganno, e felicitato dal possesso della pastorella amata. Vaga nell' atto I è la descrizione fatta dall' innamorato Filebo delle bellezze di Gelopea, e dei di lei graziosi trastulli col merlo imitati da quelli vaghissimi col passero di Catullo. Si machina nell' atto II a danni de' due amanti per separargli suscitando in ciascuno torbidi sospetti di gelosia. Ad Al-

can-

canta si assegna la cura di tirar Gelopea al fenile d' Alfeo per accertarsi che Filebo dee trovarvisi con altra ninfa. Nerino malvagio, povero e ad un bisogno bacchettone sveglia in Filebo lo stesso sospetto della fede di Gelopea, e l' invita a scorgerne l' infedeltà nel medesimo fenile. Pregevole nell' atto III è la scena in cui Telaira sorella di Filebo vuol renderlo avveduto della inverisimiglianza del racconto fattogli da Nerino. Il loro dialogo è così acconcio, che il lettore rimane pago d' ogni proposta, e considera che posto egli nelle medesime circostanze non avrebbe altramente detto o replicato; ciò che forma il carattere dell' ottimo dialogo. Telaira stessa parla con Gelopea nell' atto V, e si scioglie l' equivoco, conoscendo gli amanti che l' uno non era andato al fenile d' Alfeo che in traccia solamente dell' altro. Comprendono di essere stati aggirati, ricuperano la tranquillità, e si confermano nel proposito di sposarsi come il padre di Gelopea condiscenda alle nozze. E' ben leggiadra questa poesia, e non so veruna pastorale d' oltramonti che potesse sostenere senza manifesto svantaggio il confronto della Gelopea.

L' *Alcippo* impressa in Venezia nel 1615 gareggia per la semplicità colle stesse greche favole, e pure interessa a maraviglia. Alcippo per amore di Clori si trasforma in ninfa, e col nome di Megilla se la rende ami-

amica se non amante con quello di Alcippo. E' scoperto dalle ninfe d' Arcadia per la ripugnanza ch' egli ha di bagnarsi seco loro. Una legge condanna a morire sommerso nell' Erimanto chiunque ardisce insidiare l' onestà di quelle rigide seguaci di Diana; ed Alcippo dee soggiacere a questa pena. Tirsi, il giudice più zelante per l' osservanza della legge, si scopre essere il padre di Alcippo ignoto a se stesso. Montano obbliga Alcippo a parlare in sua difesa; egli con candidezza manifesta l' innocente suo disegno di acquistar la di lei benevolenza, per poi scoprirsi ed ottenerla in consorte. Commuove il suo semplice appassionato racconto; tutti intercedono per lui, ed ottiene il perdono e la sua bella Clori. I caratteri vi sono ben sostenuti, e quello singolarmente della finta Megilla ha una nobiltà che incanta. Tutto poi nella favola è vero, tenero, patetico, e senza affettazione nè turgidezza veruna. Sei pur bella, o natura, quando i pedanti non ti rassettano!

Altre pastorali potrebbero mentovarsi, nelle quali non si vide tutta la corruzione del secolo, se voglia mirarsene con indulgenza qualche languidezza ed ornamento lirico. Tra esse può registrarsi la *Finta Fiammetta* uscita nel 1610 composta da Francesco Contarini che un' altra ne avea prodotta nel 1595. Una *Nuova Amarilli* pubblicò

tò il Gambaruti mentovata dal Ghilini. Ogni lode riscuote la *Tancia* graziosa e semplice commedia rusticale di Michelangelo Buonarroti il giovane pubblicata ne' primi lustri del secolo anche per gl' intermedii accomodati all' argomento villesco (Nota III). Giulio Cesare Cortese compose la *Rosa* favola boschereccia nel dialetto Napoletano pubblicata nel 1621 (1). Filippo Finella produsse in Napoli nel 1625 e nel 1628 la *Penelopea* tragicommedia pastorale, e nel 1626 la *Cintia*. Domenico Basile fece una traduzione Napoletana del Pastor fido impressa nel 1628. Nel medesimo anno si pubblicò la boschereccia detta maritima intitolata *Dardo Fatale* da Giambatista Bregazzano, il quale diede alla luce nel 1630 il *Vendicato Sdegno* favola pescatoria, e nel 1637 le *Varie Fortune* boschereccia. Altre tre pescatorie di questo secolo furono l' *Aci* di Scipione Manzano impresso in Venezia nel

(1) Di questa favola mentovata dal Fontanini e dal Gravina esaltata nel lib. II della *Ragion Poetica* si fecero quattro impressioni fino al 1648, e comparve nella decimaquinta edizione di tutte le opere del Cortese in Napoli nel 1666. De' suoi pregi e di qualche difetto dello stile vedasi il V volume delle *Vicende della Coltura delle Sicilie* pag. 360 e seg.

nel 1600, l'*Amaranta* del Villifranchi del 1610, e la *Dori* d' Isabetta Coreglia Lucchese stampata in Napoli nel 1634. Il Messinese Scipione Errico compose una graziosa pastorale l'*Armonia d' amore* impressa due volte in Messina e la terza volta in Roma nel 1655. La rende pregevole l' ingegnosa semplicità dello stile senza arditezze, e l' ameno soggetto di una festa cinquennale, in cui si gareggia col canto per acquistare una vaga ninfa. Io non conosco pastorale veruna de' due precedenti secoli che più di questa abbia acconciamente dato luogo a molti squarci musicali, ed a tante arie o strofe anacreontiche non cantate soltanto dal coro in fine degli atti, ma in mezzo di essi da personaggi, e soprattutto nell' atto V.

Si registrano nel catalogo della biblioteca Imperiali due pastorali di un caprajo improvvisatore, il *Siringo* favola cacciatoria impressa in Siena nel 1636, ed il *Negoziante* uscita in Venezia nel 1660. Gian-Domenico Peri ne fu l' autore, il quale nacque in Arcidosso nelle montagne Sanesi. I parenti non del tutto sforniti di comodi l'aveano mandato a scuola; ma egli spaventato dalla villana sevizia del suo pedagogo lasciò la casa paterna, e si fuggì nelle selve a menar vita campestre, ed in esse senza studio pervenne ad essere poeta ed improvvisatore. Non ebbe il Peri altro mae-

stro

ſtro che il proprio genio e l'udito affinato dalla lettura che nel campo un altro caprajo faceva del *Furioſo* e della *Geruſalemme*. Forza de' gran modelli! pur troppo è vero, *hinc pectore numen concipiunt vates*. L'amore della poetica armonia che bevve il Peri in sì bei fonti gl'inſpirò l'amore di verſeggiare, e compoſe alcuni poemi e le riferite paſtorali, ch'egli ſteſſo rappreſentava in compagnia d'altri caprai. Solea far la parte di zappatore, e ſi contraffaceva di tal modo che non poteva mirarſi nè udirſi ſenza riſo. Il teatro era naturale ſenza veruno artificio in un luogo poco lungi dal caſale in un caſtagneto opportuno alla rappreſentazione. La di lui fama pervenne al granduca, alla cui preſenza leſſe il poema intitolato la *Feſuleide*, e ne ottenne una penſione (1).

Tre altre paſtorali di tal tempo appartenenti a due Gonzaghi rimangono tuttavia inedite, e ſi trovano preſſo l'eruditiſſimo P. Ireneo Affò. La prima intitolata *Fontana vitale e mortale* è di Don Andrea Gonzaga, da cui nacque Don Vincenzo conte di S. Paolo in Puglia, che gli ſuccedette nel ducato di Guaſtalla; ma tal componimento

(1) Eritreo *Pinacot.* p. II.

mento, per avviso del lodato religioso, è poco degno di trattenerci. Le altre due sono di Don Cesare Gonzaga II principe di Molfetta morto nel 1632 in Vienna di età ancor fresca. L'una s'intitola *Procri*, che dal canonico Negri Guastallese si pose per appendice alla sua storia di Guastalla. Stimò il Negri che la Procri fusse parto di Don Ferrante Gonzaga; ma da' registri delle lettere dell'archivio segreto di Guastalla si rileva che fu composta da Don Cesare (1). Egli compose ancora la *Piaga felice favola ne i boschi* divisa in cinque atti, il cui originale conservasi dal lodato Bibliotecario di Parma. Egli che ebbe la scuola del padre, non peccò nello stile; fu dolce, facile e piano, guardandosi dall'ampollosità e dalle arditezze delle metafore.

Inedita conservasi parimente nella biblioteca dell'università di Torino l'*Alvida* pastorale del conte Lodovico San Martino d'

(1) Scrivendo egli a Persio Caracci poi vescovo di Larino a' 25 di Marzo 1627 la chiama *la mia povera Procri*. Così ne parla a' 15 di aprile a monsignor Ciampoli. A monsignor Zucconi a' 2 di settembre a Vienna scrisse di aver composta *questa favoletta da recitare in musica nel passaggio della regina di Ungheria per Mantua*. Tali passi mi furono comunicati in Parma dal prelodato P. Affò.

d' Agliè, cui par che avesse fornito l' argomento e il piano lo stesso duca di Savoja Carlo Emanuele I a cui si dedicò (1).

## CAPO III

*Continuazione del teatro Italiano. Commedie; Opera in musica: Attori accademici ed istrioni e rappresentazioni regie; teatri materiali.*

### I

*Commedie.*

NElle commedie Italiane del XVII secolo si vuol fare la medesima distinzione del precedente in *erudite* e in buffonesche ed oscene destinate al divertimento del volgo. Senza ciò i critici boriosi e singolarmente i superficiali viaggiatori oltramontani privi della fiaccola della storia combatteranno sempre contro quest' ultime, e sempre crederanno di aver trionfato di tutte.

Non meritano di esser poste in obblio o di-

(1) Tiraboschi tom. VIII, lib. I, cap. II.

disprezzate le commedie ingegnose, piacevoli, regolari che specialmente ne' primi lustri del secolo uscirono da varie accademie del XVI che continuarono a fiorire nel XVII secolo, come le Napoletane, le Toscane e le Lombarde. Ne produsse ancora quella degli Umoristi di Roma cominciata dopo il 1600. Or si può senza biasimo da chi vuol ragionar di teatro negligentare la notizia di queste produzioni non ignobili, delle quali gli autori o bene scarso tributo pagarono al mal gusto che giva infettando l' eloquenza, o pur felicemente se ne guardarono?

Non furono certamente commedie scritte unicamente per dilettar la plebaglia quelle degl' Intronati di Siena, i quali, dopo che nel principio del secolo ebbero la permissione dal governo di tornare agli antichi loro esercizj, nel 1611 ne pubblicarono una collezione, dove si veggono caratteri ben condotti, costumi ben dipinti, economia regolata, il ridicolo destramente rilevato e una dizione propria del genere comico. Quella di Adriano Politi intitolata gl' *Ingannati* si accolse con applauso in Italia, si tradusse in francese e si pubblicò in Lione col titolo *les Abusez*, secondo il Fontanini; secondo però Apostolo Zeno la commedia francese quì mentovata non fu tratta da quella del Politi, ma da un' altra degl' Intronati che ebbe il medesimo titolo.

Si

Si vogliono collocare tralle ingegnose commedie *erudite* *l' Impresa d' amore* rappresentata fin dal 1600 dagli Accademici *Amorosi* di Tropea, e le *Spezzate durezze* di Ottavio Glorizio che s' impressero nel 1605 in Messina, e si reimpressero qualche anno dopo in Venezia: la *Trappolaria* del Palermitano Luigi Eredia recitata ed impressa in Palermo nel 1602: l' *Ancora* vaga commedia pubblicata nel 1604 e più volte ristampata in Venezia del cavaliere Napoletano Giulio Cesare Torelli, la cui morte compianse con un sonetto il Marini: il *Padre afflitto* del Cenzio uscita nel 1606, e il di lui *Amico infedele* del 1617.

Non furono forse regolari, ingegnose e facete la *Pellegrina* di Girolamo Bargagli Sanese uscita alla luce nel 1611, gli *Scambj* di Belisario Bulgarini pubblicata nel medesimo anno, e le commedie del Malavolti, cioè i *Servi Nobili* del 1605, l' *Amor disperato* del 1611 e la *Menzogna* del 1614? Mancano esse forse d' arte e di grazia comica? abbondano d' oscenità e d' inverisimiglianze? Cede forse l' *Idropica* di Giambatista Guarini pubblicata nel 1613 a veruna delle commedie erudite per regolarità, per grazia comica, per delicatezza ne' caratteri e per vaghezza di locuzione?

Se altre favole comiche non potessero mostrare gl' Italiani del secolo di cui parliamo se non quelle del cavaliere Napoletano Giam-

batiſta della Porta recitate in parte anche nel precedente, ma in queſto pubblicate per le ſtampe, pochi emuli avrebbero eſſi da temere nella prima metà del ſecolo XVII. Noi ne accennammo più coſe nella noſtra opera appartenente alle Sicilie (1); e quì ci arreſteremo anche un poco ſu di eſſe forſe non inutilmente non ſolo per la gioventù, ma ancora per chi non leggendo oſa ragionare, e per chi non ſa ſe non ripetere come oriuolo i giudizj portati dagli eſteri ſu i noſtri ſcrittori, favellandone iniquamente per tradizione. Non ci fermeremo nè ſu di quelle che l'editore della di lui *Penelope* Pompeo Barbarito nel 1591 promiſe di produrre, nè ſulle favole notate *a ſogetto*, tralle quali laſciò lunga fama la celebre ſua *Notte* (2), onde ſolea ricrear la città di Napoli nel tempo ſteſſo che colle opere ſcientifiche la rendeva dotta. Per comprendere l'indole comica di queſto cavaliere e la natura delle ſue favole, baſtano le quattordici che raccolte in quattro volumi ſi pubblicarono in Napoli dal Muzio nel 1726 (3).

Il

(1) *Vicende della Colt. delle Sic.* tom. V pag.

(2) Vedaſene ciò che ne diſſe il Ghirardelli nella *Difeſa* del ſuo Coſtantino, e il Nicodemo nelle *Addizioni* alla *Bib. Napol.*

(3) La *Trappolaria*, la *Tabernaria*, la *Chiappi-*

Il Porta conoscitore esperto de' Greci e de' Latini, ed osservator sagace dell'arte comica dell'Ariosto, mostra di possedere la grazia di Aristofane senza oscenità ed amarezza, la giovialità di Plauto rettificata, e l'artificio di dipignere ed avviluppare del Ferrarese senza copiarlo con impudenza da plagiario che ti ruba e ti rinnega. Seguì per lo più le orme di Plauto, ma nel viluppo lo sorpassa d'invenzione e di proprietà. Se Plauto potesse prestar la sua penna e render latine la *Trappolaria* e l'*Astrologo*, ne rimarrebbe oscurata buona parte delle di lui favole tolte in prestanza da' Greci. Talvolta si elevò ad un genere di commedia più nobile, come nella *Furiosa*, nella *Cintia*, e ne' *Fratelli Rivali*; talvolta maneggiò la commedia tenera, come nella *Sorella* e nel *Moro*.

Generalmente prese egli a perseguitare colla sferza comica la vanità ridicola, la letteratura pedantesca e la falsa bravura de' millantatori scimie ridevoli de' soldati di ventura. L'economia delle sue favole è verisimile, semplice ed animata da piacevoli



*pinaria*, la *Carbonaria*, i *Fratelli simili*, la *Cintia*, la *Fantesca*, l'*Olimpia*, l'*Astrolago*, il *Moro*, la *Turca*, la *Furiosa*, i *Fratelli rivali*, la *Sorella*.

colpi di teatro. Lo ſtile è comico, buono per lo più, benchè talvolta ſoverchio affinato per far ridere alla maniera Plautina. Dipigne beniſſimo le delicatezze e i piccioli nulla degl' innamorati, tirando fuori dal fondo del cuore umano certi tratti così naturali e proprii dell'affetto che rieſcono inimitabili. Solo ne increſce che alcune volte renda gli amanti ſoverchio ragionatori. Del linguaggio Italiano generale ſi vale acconciamente per eſprimere le coſe con verità e qualche volta con vivacità. Non giugne all'eleganza dell' Arioſto, del Bentivoglio o del Caro; anzi non ſempre la dizione è pura, sfuggendogli dalla penna tratto tratto formole e voci non ammeſſe da' Toſcani rigoroſi. Egli ſulle orme degl' Intronati e de' Rozzi e di altri che introduſſero qualche perſonaggio che parla Veneziano, Bologneſe, Spagnuolo o Napoletano, frammiſchiò ancora qualcheduno che ſi vale del dialetto Napoletano, ma coll'atticiſmo patrio, e con ogni lepore cittadineſco come nato in Napoli e verſato nelle grazie della propria favella.

Ma il comico valore del Porta ha per avventura qualche carattere particolare onde ſi diſtingua dagli altri comici, come Raffaello ſi diſtingue da Michelangelo, Achille da Ajace, Cicerone da Pollione, Terenzio da Plauto? A noi par di vederlo; e ci diſpiace di non eſſere ſtati in ciò prevenuti da

da verun critico. La commedia del Porta è sempre di *situazione*, e l'arte che possiede di avviluppare ingegnosamente nella stessa semplicità, lo rende particolarmente notabile e pregevole. Un filo naturalissimo mosso da una molla non preveduta si va con verisimiglianza avvolgendo senza bisogno di circostanze chiamate a forza in soccorso del poeta, e vi cagiona un moto vivace, mette i personaggi in situazioni comiche o tenere e fino al fine tiene svegliato lo spettatore tralla sorpresa e il diletto.

Quindi è che le sue commedie possono con ragion veduta proporsi per modello di viluppo ingegnoso senza sforzo, attivo senza trasporto e naturale senza languidezza. Diasi agli eccellenti comici Francesi venuti dopo di lui il bel vanto di essersi segnalati egregiamente nella bella commedia che dipigne i caratteri correnti; ma si riserbi al Porta il trionfo nella *commedia di viluppo*. Non entro quì ad esaminare a qual delle due debbasi la preminenza. Quando l'uno e l'altro genere sia trattato con maestria, meritano ugualmente la corona comica. Ogni scrittore ha pregi a se proprii (possiamo dire con Madama Dacier che tante buone cose conobbe a molti de' suoi posteri sfuggite), e siccome non v'ha cosa più vasta della poesia in generale, e della drammatica in particolare, così non v'ha carriera dove mostrino gli uomini maggior di-

versità di talenti. Tutti i generi sono buoni, secondo l'avviso del Voltaire, fuorchè il nojoso; ed io aggiungerei, fuorchè lo spropositato e l'eterogeneo. Quei che pretendono che tutta l'arte comica consista nel solo *ritrarre i costumi* senza molto aver cura d'*istoriar* l'azione, riflettano che i costumi, spezialmente locali, sono come le mode passeggieri, ma l'azione esposta con bell'arte in vaghi quadri appassionati o piacevoli conviene ad ogni tempo. I caratteri forti, niuno l'ignora, sono di numero limitati, e dipinti bene una volta, se vogliano replicarsi, riescono per lo più languide e fredde copie. Ma gli accidenti o le combinazioni del verisimile ben modificato producono in teatro la sempre bella e sospirata varietà. Or tale è l'arte che serpeggia nella *Trappolaria*, nell'*Olimpia*, nella *Tabernaria* ed in altre del Porta; e questo dilettevole genere comico dopo di alcune prime commedie del Moliere e del *Bugiardo* del Cornelio, fu da' francesi totalmente negletto. Gli Spagnuoli lo maneggiarono molte volte con felicità, ma sempre trascurando ogni saggia regola adottata dalla culta Europa, e talvolta violentando la verità nel condurre lo scioglimento. Il Porta lo fece suo particolar retaggio maneggiandolo con piacevolezza, ingegno, novità e giudizio, senza infrangere le regole e senza ricorrere a' soliti partiti di manti,

ti, naſcondigli, evenimenti all' oſcuro e caſe che ſi compenetrano.

Parvero, è vero, al ſig. di Marmontel le commedie Spagnuole meglio intrecciate dell' Italiane; e noi riſpetteremmo ciecamente il ſuo giudizio, s' egli aveſſe moſtrato di aver letta alcuna delle buone commedie *erudite* dell' Italia. Il ſolo Porta che aveſſe letto, l' avrebbe guarito del ſuo preoccupato avviſo; ma il Porta ſoffrirà con Arioſto e Machiavelli e Bentivoglio ed altri illuſtri Italiani che ſcriſſero commedie, la diſgrazia di non eſſere ſtato letto dal ſig. di Marmontel. Di grazia quale ingegnoſo artificio lodevole può campeggiare in una favola che ſi agevola d' ogni modo il ſentiero aggruppando in due ore di rappreſentazione la ſtoria di mezzo ſecolo, e preſentando in quattro ſpanne di teatro tutto il globo terraqueo, ed anche il mondo mitologico e l' inferno e il paradiſo? Intende egli per intreccio un cumulo di evenimenti romanzeſchi ammonticati a diſpetto della natura in mille guiſe?

Secondo me l' arte di avviluppare conſiſte nel concatenare gli avvenimenti in maniera che vi ſi ravviſi ſempre una ragione che ſoddisfaccia in ogni paſſo dell' azione. Direi ancora che il viluppo più acconcio ad appagar chi aſcolta, altro non ſia che una giudizioſa progreſſione di un' azione ſola per la via del *maraviglioſo* condotta al

ſuo fine (1). Ma queſto *maravigliosò* in che mai è poſto? Nell'accumular fatti come ſi fa nelle commedie romanzeſche? Ariſtotile lo caratterizzò egregiamente con queſt'eſempio: cada una ſtatua nel punto che paſſi ſotto di eſſa l'uccisore di colui che rappreſenta, e queſta caduta naturale per combinazione diventa *maravigliosa*. Il Porta ne diede di belli eſempj. Ecco l'intrigo dell'Aſtrologo. Un impoſtore dà ad intendere a un credulo ignorante innamorato che per mezzo d'arcane ſcienze trasformerà talmente un ſervo che raſſembrerà un vecchio creduto morto; e nel punto che ſi aſpetta la promeſſa metamorfoſi, per mero caſo arriva quel vecchio ſteſſo, e tolto in cambio cagiona maraviglia, ſconcerto e movimento di molte paſſioni con diletto dello ſpettatore. Una ſola è la molla, ma attiviſſima e ben collocata dà moto a tutta la machina. Pari induſtria ſi ſcorge nella ſua *Sorella*. Un padre ſpediſce in Coſtantinopoli un ſuo figliuolo per liberare dalla ſchiavitù la mo-

(1) Prego i leggitori a diſtinguer meco il *maravigliosò* dal *miracoloſo*. La maraviglia accompagna talora gli accidenti umani; ma il miracoloſo appartiene al mondo fantaſtico. Dico ciò perchè altri ſuol prendere queſte due voci indifferentemente l'una per l'altra.

moglie e una figliuola. Questi s' innamora in Venezia di una bella schiava, e senza eseguire la commissione del padre riscatta questa giovane, la sposa e la mena nella casa paterna facendola credere la sorella liberata, ed affermando d' aver trovata già morta la madre. Ma questa madre per buona ventura ottiene la libertà, ed arriva in un punto che disturba la tranquillità degli amanti. Il primo a vederla è il figliuolo che prevedendo di dovere il di lei arrivo far che egli debba fuggire dal rigore del padre giustamente sdegnato, piangendo le manifesta la sua colpa, e vuol partirsi disperato quando ella non voglia impietosita dare a credere al marito che la giovane che è in casa sia appunto la perduta sua figliuola. La madre condiscende e promette. S' incontra colla giovane, ed effettivamente la riconosce per la figlia ed è da lei riconosciuta per madre. Le reciproche tenerezze, il pianto che produce naturalmente quest' incontro, vien dal figlio creduto pietoso artificio della madre affettuosa. Ma quando intende esser quella veramente di lui sorella, cade nelle smanie di Edipo senza però oltrepassare i limiti prescritti alla commedia, e la vivacità delle passioni che risveglia quest' evenimento, agita e scompiglia la casa tutta, la quale avventuratamente si rassetta col manifestarsi uno scambio accaduto alla fanciulla in fasce, per cui è rico-

nosciuta per figlia di un altro concittadino. Il viluppo della *Trappolaria* e quello dell' *Olimpia* sono della stessa guisa ingegnosi e felici, una sola ipotesi verisimile tutto avvolgendo e mettendo in movimento, ed un solo fatto che necessariamente, e non a piacer del poeta si manifesta, riconducendo la tranquillità tra personaggi ed un piacevole scioglimento.

Tre altri buoni scrittori Napoletani fin dal principio del secolo si segnalarono con ingegnose e regolari favole comiche, l' Isa, lo Stellati, il Gaetano duca di Sermoneta. Cinque commedie portano il nome di Ottavio d' Isa Capuano, la *Fortunia* impressa verso il 1612 e poi molte altre volte, l' *Alvida* del 1616, la *Flaminia* del 1621, la *Ginevra* dell' anno seguente, e poi del 1630 in Viterbo, che è l' edizione citata dal Fontanini, ed il *Malmaritato* del 1633 secondo il Fontanini e l' Allacci, benchè il Toppi ne registri un' edizione del 1616 col titolo di *Malmaritata*, che le conviene meglio. Esse veramente non portano il nome dell' autore che le compose, cioè di Francesco d' Isa sacerdote erudito che dimorava in Roma, dove morì sull' incominciar del secolo. Sono tutte artificiose e facete scritte ad imitazione de' Latini con intrighi maneggiati da servi astuti, e talvolta con colori tolti da Plauto, come il raggiro de' servi per ingannare un Capitano nell'

*Al-*

*Alvida* che con poche variazioni si trova nel *Miles* del comico latino. Rancida parrebbe ancora l'invenzione degli argomenti delle sue favole fondati sulla schiavitù di qualche persona in Turchia o in Affrica; ma si vuole avvertire che in quel secolo essi doveano interessare più che ora non fanno, perchè tralle calamità specialmente delle Sicilie sotto il governo viceregnale non fu la minore nè la meno frequente quella delle continue depredazioni de' barbari sulle nostre terre littorali non più coperte dalle potenti armate di mare di Napoli e di Sicilia. Aggiugni a ciò le devastazioni delle provincie del regno taglieggiate e saccheggiate da compagnie di banditi, i quali non rare volte tolsero a' ricchi abborriti i beni e le figliuole. Ed in fatti su questa lagrimosa parte della storia di Napoli è fondata la schiavitù di Alvida menata via da' banditi Abbruzzesi, come ella stessa racconta ad Odoardo nell' atto IV. Capuano fu ancora Lorenzo Stellati autore pregevole di altre due commedie, cioè del *Furbo* uscita in Napoli nel 1638, e del *Ruffiano* impressa nel 1643 assai comendate dal Gravina. Le commedie del duca di Sermoneta Filippo Gaetano parimente con ragione lodate dal Gravina per la loro regolarità e per la dipintura de' caratteri e degli affetti, sono la *Schiava* impressa in Napoli fin dal 1613 e reimpressa dopo molti anni in Palermo,

l' Or-

l'*Ortenzio* rappresentata in Rimini alla presenza del cardinal Gaetano e stampata in Palermo nel 1641, e i *Due Vecchi* impressa colle altre dal Ciacconio in Napoli nel 1644.

Piacevole e senza inverisimiglianze grossolane è il *Trimbella trasformato* commedia in versi del Martellini stampata nel 1618. Si recitò in Firenze nel medesimo anno in cinque giorni con generale applauso la *Fiera commedia urbana* del festivo Buonarroti il giovane, la quale è uno spettacolo di cinque commedie concatenate diviso in venticinque atti (1). Tra' piacevoli *Trattenimenti* di Antonio Brignole Sale impressi in Genova trovasi il *Geloso non geloso* commedia in cui lepidamente si ritrae un uomo posseduto dalla gelosia, che per non incorrere nel ridicolo attaccato a' gelosi vorrebbe comparirne esente e ne diviene doppiamente degno di riso. Assai giocondamente il Messinese Scipione Errico schernì le affettazioni e le arditezze dello stile Marinesco e Lopense, e criticò con sale e giudizio diversi poeti di quel secolo colla sua commedia le *Rivolte di Parnaso* per le nozze di Calliope, che s'impresse in Messina nel 1620 ed

(1) Di essa si è fatta un' edizione in foglio nel 1726 colle annotazioni del dotto Anton Maria Salvini.

ed altrove diverse volte. Compose anche l' Altani quattro commedie che possono mentovarsi con onore l' *Amerigo* del 1621, la *Prigioniera* del 1622, il *Mecàm Bassa* del 1625 e le *Mascherate* del 1633. Gli *Abbagli felici* del conte Prospero Bonarelli della Rovere si pubblicò in Macerata nel 1642, e non è commedia da confondersi colle buffonesche accette al solo volgo. Carlo Maria Maggi compose quattro piacevoli commedie con intermezzi e prologhi da cantarsi, il *Barone di Birbanza*, il *Manco male*, i *Consei de Meneghin*, e il *Falso Filosofo* impresse poi in Venezia nel 1708. Esse hanno molta piacevolezza comica, specialmente per chi intende il dialetto Milanese, e vi si veggono acconciamente delineati i caratteri e quello sopra tutti del falso filosofo pittura vera, vivace e pregevole, di cui s' incontrano alla giornata gli originali.

Adunque anche in un tempo di decadenza nelle belle lettere vogliono distinguersi le additate commedie erudite da ciò che indi si compose col disegno di piacere alla plebe; ed esse debbono tanto più pregiarsi quanto più si vide il secolo trasportato dallo spettacolo più seducente dell' opera (1).



(1) Dall' erudite descritte tragedie, pastorali e com-

## II

*Opera muſicale*,

QUando con ardir felice il Rinuccini accoppiava al dramma una muſica continuata e tirava l' attenzione dell' Europa con uno ſpettacolo che tutte raccoglieva le ſpar-

e commedie del XVII ſecolo chiara quanto il meriggio ne riſulta queſta verità iſtorica che allora il teatro Italiano conſervò l' uſata regolarità, quando anche voleſſe notarviſi qualche alterazione nello ſtile. Intanto il chiar. Ab. Andres aſſeriſce che il *teatro Italiano regolare da principio ma languido e freddo* (di che è da vederſi però il precedente volume di queſt' opera) *sbandì poi nel paſſato ſecolo e nel principio del preſente ogni legame di regolarità, e laſciate le tragedie e le caſtigate commedie altro non preſentava che paſticci drammatici, come dice il Maffei*. Dopo ciò che abbiamo narrato non pare che queſte parole ſieno ſtate dettate da giuſta critica e da lettura diligente. Rileggendo la citazione del Maffei egli ſi avvedrà ſubito che quel noſtro letterato non inteſe al certo di parlare de' buoni componimenti teatrali da noi mentovati, ma sì bene de' *paſticci reali, eroici, regiocomici* oltramontani adottati in un breve periodo del paſſato ſecolo, imitati da Italiani di peſſimo guſto e rappreſentati da' commedianti. E quando anche qualunque uomo di lettere più il-

ſparſe delizie che parlano efficacemente a' ſenſi; quando, dico, nacque l'Opera, l'Italia trovavaſi ricca di opere immortali di pittura, ſcoltura ed architettura: gloriavaſi de' talenti e delle invenzioni di varii celebri pittori e machiniſti che ſeguirono Girolamo Genga e il matematico e architetto Baltaſſarre Peruzzi: poſſedeva illuſtri pittori di quadratura, come Ferdinando da Bibiena, Angelo Michele Colonna Comaſco ſcolare del Dentoni, Agoſtino Mitelli Bologneſe, il cavalier d' Arpino architetto e pittore inſigne; non vedeva fuori del ſuo recinto nè Noverri, nè Veſtris, nè Hilverding, anzi inviava i ſuoi ballerini oltramonti, e i Franceſi ſteſſi ſcendevano dalle Al-

illuſtre intendeſſe collocare in un mucchio tutto ciò che ſi ſcriſſe in quel ſecolo pel teatro, noi gli diremmo con riſpetto e franchezza che s' inganna, e che non ha preſenti le tragedie dell' Ingegnieri, del Chiabrera, del Bracciolini, del Bonarelli, del Dottori, del Pallavicino, del Delfino, del Caraccio, nè le paſtorali dell' altro Bonarelli, del medeſimo Chiabrera, del Buonarroti il giovine, dell' Errico, nè le commedie del Guarini, del Brignole Sale, del Malavolti, dell' Altani, del Maggi, del Porta, dello Stellati, dell' Iſa, del duca Gaetano, del Buonarroti ec., le quali, ſe altri pregi non aveſſero, non cedono *per regolarità* a quelle del ſecolo precedente.

Alpi per apprendere la danza (Nota IV): i suoi Peri, Corsi, Monteverde, Soriano, Giovannelli erano allora quel che oggi sono i Piccinni, i Gluck, i Sacchini, i Paisselli. Or qual maraviglia che uno spettacolo, in cui poteva trionfare l'eccellenza di tanti valorosi artefici, venisse nelle prime città Italiane a gara accolto e coltivato?

Non furono delle ultime a goderne Venezia, Bologna, Roma, Torino, Napoli. Claudio Monteverde che avea posta in musica l'*Arianna* del Rinuccini divenuto maestro della cappella di San Marco introdusse tra' Veneziani il novello spettacolo armonico, fra' quali fu con tal magnificenza e pompa decorato, che ne volò la fama, non che per l'Italia, oltramonti. Cominciò da prima a coltivarsi il dramma musicale nelle case private de' gentiluomini, indi passò su' teatri. L'*Andromeda* del Reggiano Benedetto Ferrari celebre sonatore di tiorba vi si cantò nel 1637. Vi comparve anche il *Pastore d'Anfriso*, ed innoltrandosi il secolo la *Divisione del Mondo* dramma del Parmigiano Giulio Cesare Corradi che altri ancor ne compose, vi si rappresentò con tanta splendidezza, che la città si riempì di un prodigioso numero di forestieri. Si ripetè in Bologna fin da' primi anni del secolo l'*Euridice* del Rinuccini. La di lui *Arianna* si rappresentò pure in Roma, dove da un Porporato si compose l'*Ado-*

l'*Adonia* lodato dal Crescimbeni. Più tardi poi nella medesima città si ammirarono le maravigliose invenzioni onde nobilitava la scena musicale il cavalier Pippo Acciajoli (1). Torino si contraddistinse nel 1628 per la sontuosa rappresentazione del *Vascello della felicità*; e dell'*Arione*. Prima che Napoli e Sicilia avessero un'opera tutta cantata, ebbero una festa teatrale composta di danza, di musica e di machine eseguita nel 1639 sotto il vicerè Ferrante Afan de Ribera nella sala del real palazzo di Napoli nel passar che vi fece l'infanta Maria sorella di Filippo IV, che andava in Ungheria a trovare il re Ferdinando suo sposo. Vi si eseguirono quattro balli differenti, il primo della Fama con sei cigni, il secondo delle Muse con Apollo, il terzo di nani e Ciclopi, il quarto di alcune deità; e vi comparve la Notte su di un carro di stelle tirato da quattro cavalli; e si cangiò più volte la scena rappresentando successivamente un tempio, il Parnasso, la fucina di Vulcano ed i Campi Elisii. Quali però si fussero i versi che animarono tali invenzioni da noi s'ignora (2). Tra' primi me-



(1) Muratori *Annali d'Italia* all'anno 1690.

(2) La memoria di questo spettacolo ci è pervenuta per una bella dipintura che ne fece il famoso pittore Napoletano Domenico Gargiulo detto *Micco Spataro*.

lodrammi rappresentati in Napoli e ripetuti altrove si contano la *Deidamia* del Messinese Scipione Errico che si replicò in Venezia nel 1644, ed il *Pomo di Venere* del Napoletano Antonio Basso rappresentato in Napoli nel 1645, ed il *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino pur Napoletano stampato e recitato in Venezia ed altrove tante volte. Si segnalarono per la magnificenza ne' musicali spettacoli i sovrani di Mantova e di Modena stipendiando esorbitantemente cantanti dell' uno e dell'altro sesso.

Bisogna però confessare che la cura maggiore non si pose nell'elezione de' poeti. I deputati de' principi, e più gl' impresarj particolari badavano a provvedersi di ottimi dipintori di prospettiva, di pratichi machinisti, di voci squisite, e di migliori sonatori e maestri di musica. La bella poesia che sola può somministrare alla musica il vero linguaggio delle passioni, cominciò ben presto ad occupare l'ultimo luogo.

Non è già che ne' primi tempi dell'opera mancassero in Italia buoni poeti, ma il genere stesso era tuttavia nell' infanzia. Il Chiabrera che nella lirica avea gloriosamente calcato un sentier novello, scrivendo qualche componimento musicale non si avvisò di seguire l'opera de' Greci. Non mancavagli l' opportunità di spiegare anche in tal genere i poetici suoi talenti, avendolo il granduca di Toscana Ferdinando I prescelto

ad inventare i componimenti musicali per le feste delle nozze della principessa Maria. In tale occasione compose il *Rapimento di Cefalo* picciolo melodramma di cinque atti. Tanta pompa di metri lirici, tante machine, tanti cori, ci mostrano l'opera nascente al tempo del Rinuccini, benchè da questo Fiorentino rimanesse il Savonese superato per interesse e per affetto. In Firenze si rappresentò ancora alla presenza di Cosimo II sotto il nome di *vegghia* l'altro suo dramma intitolato *Amore sbandito* pubblicato in Genova nel 1622; ma si vuole avvertire che il tanto decantato Chiabrera non si decantò mai in Italia nè pel *Rapimento di Cefalo* nè per tal *vegghia*.

Un componimento scenico *per la musica* composto pel dì natalizio di Maria Farnese duchessa di Modena diviso in tre atti leggesi nelle poesie di Fulvio Testi. Espero vi fa il prologo, e v'intervengono i personaggi allegorici la Notte, la Religione, la Gloria ec.. Vi formarono il primo ballo i Crepuscoli seguaci di Espero, il secondo le Ninfe marine, ed il terzo un coro di Amazzoni che intrecciò una danza guerriera. Altra breve festa fatta a Sassuolo nel dì natalizio di Francesco da Este duca di Modena scrisse il medesimo poeta, in cui cantavano varie deità. Precede i recitativi di Cerere il coro seguente:

*Di rai più belli*
*Cinto i capelli*
*Il dio di Delo*
*Rida nel cielo,*
*A' bei splendori*
*Di nuovi fiori*
*Tutte superbe*
*Ridano l' erbe.*
*Del caldo austro ai fiati gravi*
*Ardan pur le arene Maure,*
*Quì tranquille, quì soavi*
*Susurrando ridan l' aure* ecc.

Termina la festa con un altro coro che pur contiene tre strofe anacreontiche. Or quando anche non vi fossero state ariette anacreontiche fin dal XV secolo, come altrove abbiam dimostrato, basterebbero queste del Testi a provare che il Cicognini non fu il primo ad introdurle ne' drammi; perchè le poesie del Testi cominciarono ad imprimersi fin dal 1613, e terminarono nel 1645 in vita dell'autore, ed in conseguenza prima della rappresentazione del *Giasone*. Vuolsi però osservare che le accennate feste del Testi sono snervate, senza azione, e tessute di parti che possono supprimersi senza che il componimento ne perisca, la qual cosa è la più sicura prova dell' imperfezione di un dramma.

Giulio Rospigliosi cardinale e poi ponte-

fice

fice col nome di Clemente IX si esercitò nell' opera sotto Urbano VIII. I suoi drammi d' argomento cristiano recitati in Roma con applauso s' intitolano, la *Comica del cielo*, la *Vita umana*, la *Sofronia*, la *Datira*, oltre ad altri due di soggetto morale intitolati *Dal male il bene* e *Chi soffre spera*. Essi insieme col *S. Eustachio* tragedia rimasero inediti, e se ne serbano copie manoscritte da alcuni signori Romani.

Si distinse nell' opera intorno al 1628 il Fiorentino Andrea Salvadori, i cui melodrammi *Santa Orsola*, *Flora*, *Medora* ed altri si fecero rappresentare con magnificenza da' granduchi di Toscana. Alla buona riuscita di essi contribuì singolarmente la dolcissima voce e la maestria di cantare del Vittorio da Spoleto attore maravigliosо, *quo nemo neque nostra, neque patrum memoria toto orbe terrarum præstantior est auditus* (1); e pure in quel tempo si ammiravano per la voce e per l' arte di modularla il Campagnuola, l' Angelucci, il Gregorio.

Con lode particolare coltivò l' opera Ottavio Tronsarelli pur Fiorentino morto nel 1641. Riscosse molti elogj il di lui dram-



(1) V. la P. I della *Pinacoteca* dell' Eritreo.

ma intitolato *Catena di Adone* compoſto eſpreſſamente per una conteſa inſorta fra due cavalieri di gran riguardo Giovanni Giorgio Aldobrandino e Giovanni Domenico Lupi intorno a due famoſe cantatrici, per ſapere qual delle due foſſe la più eccellente per ſoavità di voce e per arte di cantare. Chiamavaſi l'una *Checca della Laguna*, perchè abitava in quella parte della città che conteneva alcune acque ſtagnanti a modo di laguna. Era l'altra *Margherita Coſta* pel canto e pel ſuo vergognoſo traffico famoſa. Davaſi nel melodramma ad entrambe parte eguale perchè poteſſero a competenza moſtrar ſenza ſvantaggio il proprio valore. Ma la prudente conſorte del principe Aldobrandino non ne permiſe l'eſecuzione; e l'opera fu rappreſentata da *eunuchi* (1) nel palagio del marcheſe Evandro Conti a' Monti, e ſecondo il racconto del Baglioni toccò all'inſigne pittore ed architetto regnicolo il cavalier d'Arpino a ordinarne e a dipignerne le ſcene.

Ma queſti eunuchi ſoſtituiti alle cantatrici nel dramma del Tronſarelli ci richiamano alla memoria un'oſſervazione fatta ſulla noſtra Storia de' Teatri del 1777 dal già

(1) *Pinacot.* P. III.

già mancato erudito estensore di quel tempo delle Romane Efemeridi Letterarie. Egli desiderava che vi si fosse mentovata l'*inumana usanza, malgrado delle leggi introdotta, di mutilare i giovanetti cantori*, investigando in qual tempo fussero stati ammessi sulle scene. Per soddisfare in parte a tal curiosità nell' ampliar quest' opera fin dal 1780 cercammo di supplire colle illazioni che soggiungeremo al difetto di decisivo documento.

Chi non sa quanto antica sia questa barbarie, ed in quanti paesi per diversi fini tutti abjetti e vili adoperata (1)? Chi igno-



(1) Fin tra gli Assiri, se crediamo ad Ammiano Marcellino, Semiramide introdusse nella sua reggia l' uso di mutilare i cortigiani, allorchè ella regnava sotto il nome e gli abiti del Figliuolo, per confondere la propria voce femminile colle altre effemminate per arte. Secondo Giosesso Ebreo Nabucco ne diede il primo esempio facendo smaschiare gli schiavi Ebrei. Claudiano contra Eutropio pretese che i Parti, per raffinamento di lascivia, cominciassero a praticarlo per conservare più lungo tempo la gioventù de' loro eunedi. Alcuni usurpatori dell' altrui regno per mezzo della castrazione vollero togliere a' popoli la speranza di successione ne' legittimi signori detronizzati e lasciati in vita. Presso gli Egizj, secondo Diodoro Siciliano, essa fu pena dell' adulterio. I Persiani, secondo Pietro

ra quanto poco soffero gli eunuchi favoriti da' legislatori? Soggiaceva alla pena della legge Cornelia chi avesse castrato un uomo (1). Domiziano, al dir di Stazio (2), e Nerva, secondo Dione, vietarono espressamente la castrazione. Adriano con un suo rescritto condannò alla morte chi si lasciasse

tro della Valle, se ne valsero per gastigo delle deflorazioni. Gli Affricani poveri la convertirono in un ramo di commercio abbominevole divenuto necessario per la matta gelosia de' serragli orientali. Gli eunuchi fra' Romani furono servi addetti alla cura de' letti, come accenna Apulejo, e per tal uso venivano per vanità e per lusso ricercati fin anco dalle meretrici, a quel che vedesi in Terenzio da cui un eunuco è chiamato *monstrum hominis*. Alessandro Severo, secondo Elio Lampridio, dava agli eunuchi il titolo di *terza specie umana*, e gli escluse affatto dal suo servigio, confinandogli ai bagni delle femmine; di che è da vedersi Lorenzo Pignorio *de Servis & eorum apud veteres ministeriis* nel tomo III de' Supplimenti di Giovanni Poleni alle Antichità del Grevio e del Gronovio. Per una descrizione di Petronio citata da Girolamo Mercuriale *de Arte Gymnastica* lib. II, cap. 5, troviamo ancora i servi spadoni occupati a segnare i *falli* de' giocatori di palle.

(1) L. III, § 4, 5, & 6 *Ad Legem Corneliam de Sicariis*.

(2) *Qui fortem vetat interire sexum*, *Via Demit. Sylv. IV*.

se castrare, chi l'ordinasse e il norcino che l'eseguisse. Pena di morte posevi ancor Costantino (1). Leone Augusto in niun luogo permise a' Romani quest' atrocità, ed a' barbari solo in qualche parte (2). Con tutto ciò, per quanto gli eunuchi venissero perseguitati dalle leggi, avviliti negli esercizj più immondi, spregiati nella società, scherniti dagli scrittori amici dell' umanità (3), non mai si giunse ad estirpare quest' abuso inumano, ch' empie la terra di mostri imbelli, schifosi e detestabili. Gli eunuchi si sono perpetuati, e ad onta della ragione e del buon senno non solo nella China, nella Turchia e nella Persia, dall' abjezione della schiavitù più umiliante passano a' posti più ragguardevoli; non solo nella decadenza dell' impero molti di essi divennero consoli e generali, come i Narseti, i Rufini, gli Eutropj: ma noi, noi stessi gli ascoltiamo gorgheggiare nelle chiese, e rappresentar da Alessandro e da Cesare ne' nostri teatri.

Contenti gli antichi delle voci naturali de' loro attori ancor nelle parti femminili, non mai pensarono a valersi degli eunuchi per

(1) L. I, *Cod. de Eunuchis*.
(2) L. II, *Cod. de Eunuchis*.
(3) Ammiano Marcellino libro I.

per le loro scene. I Cinesi soli par che avessero avuti musici castrati; ma sebbene di essi, come narrammo nel tomo I, si servissero ne' musicali trattenimenti dati nelle stanze delle imperadrici, non gli adoperarono mai nelle recite teatrali. Ne' tempi mezzani nè anche in Europa si ammisero nelle gran feste musicali, ne' tornei, ne' caroselli. Nè tra' giullari e ministrieri che cantavano per le case de' signori, nè tra' buffoni che in qualunque modo, secondo Albertin Mussato, cantarono su' teatri dell' Italia, si vide mescolata cotal genia.

Potrebbe affermarsi sulla storia che tra Greci cominciasse la castrazione ad usarsi per mestier musicale trovandosi fra essi introdotta intorno al secolo XII. Ciò rilevasi da un passo di Teodoro Balsamone già da noi citato, il quale visse in quel secolo: *olim cantorum ordo non ex eunuchis, ut hodie fit, constituebatur, sed ex iis qui non erant ejusmodi* (1). Eranvi dunque in Grecia nel duodecimo secolo musici castrati: ma dal non trovarsene poscia fatta menzione può argomentarsi che fosse cessata sì bella usanza di assottigliar la voce per l'ordine de' cantori.

Le

(1) Scolj al Concilio Trullano can. IV.

Le nazioni ſettentrionali aliene da queſto obbrobrio in ogni tempo, nel venire a dominare ne' paeſi occidentali del Romano impero, non poterono comunicar loro ciò che eſſe deteſtavano o ignoravano.

Forſe gli Arabi ſoggiogata la Spagna ed acquiſtatane la naturalità, ed oppreſſa la Sicilia ed alcune terre della Puglia e delle Calabrie, colla voce de' loro laidi eunuchi Affricani ne poterono riſvegliar l' idea. Certo ſi è che la Spagna e l' Italia hanno avuto ſopra le nazioni moderne il vergognoſo primato di rinnovare l' uſanza di ſmaſchiare la gioventù, e di addeſtrarla così malconcia ad eſercitare il canto, e par che abbiano l' abbominevole privilegio di continuarlo (1). Non ſo per quale ſtranezza od uſo

(1) Alcuni declamatori traſpiantati in Italia ſono venuti ad inveire contro di eſſa per tale uſanza; ma con filoſofica ſaviezza ſi ſono ben guardati di accennare neppure a mezza bocca che la Spagna ugualmente partecipi di queſta vergogna. E' ciò in eſſi mala fede o ignoranza? Io avea nel fior degli anni miei inteſo cantare per le chieſe di Napoli *el tiple* (il ſoprano) *Pepito* caſtrato Spagnuolo, prima che andaſſi in Iſpagna; e poi il rividi e l' aſcoltai in Madrid per più anni in compagnia di Narciſo ed altri più oſcuri caſtrati tutti Spagnuoli. La Real Cappella di quella Corte (al cui ſervizio è addetto il nominato *Pepito*, ſiccome era Narciſo

uso fin dal XVI secolo tanto abbondassero gli eunuchi nella penisola di Spagna; ma una bolla di Sisto V ci convince che non erano pochi, e che arrogavansi il diritto di contrarre matrimonj colle donne, siccome gli uomini fanno (1). L'Italia poi che al dir del Maffei e nel bene e nel male suole andare innanzi ai concorrenti e sopraſtare, addottrinò così bene nel canto i suoi castrati, e tanti n'ebbe che potè fornire all'Europa tutta molte voci soprane conservate in quest' infelici con tanto oltraggio della natura.

Ma qual fu l'epoca vera, in cui questi moderni non guerrieri Narseti, in vece di oc-

ciso che ottenne son moltissimi anni il suo congedo) è servita da un numeroso coro di castratini educati espressamente in un collegio per cantare in essa le divine laudi. Nella Real Chiesa dell'Incarnazione pur di Madrid allevasi altro simil coro di evirati. Ciò è storia nota in Europa; e il celebre Giorgio-Luigi Le Clerc conte di Buffon riconobbe in Ispagna non meno che in Italia lo stesso tollerato abuso. Or perchè si dissimula da' moderni ragionatori che la Spagna ha coll'Italia comune coteſta taccia? All'occhio della filosofia è detestabile sol quando è Italiano un cantante smaschiato?

(1) Di ciò non ha lasciato di far menzione l'eruditissimo sig. Ab. Arteaga nella bell' opera delle Rivoluzioni Musicali.

occuparsi ne' ministeri de' serragli e de' giardini orientali, si rivolsero nell' una e nell' altra Esperia ad esercitar la musica? Non apparisce, Si nota solo dagl' intelligenti che i teologi moralisti del XVI secolo non muovono la questione, *se lecito sia il castrare per fare un musico*; nè pare che ciò prendesse ad investigarsi prima del secolo XVII. Adunque non molto prima di tali ricerche dovettero esser numerosi i musici castrati, Ma cerchiamo almeno con qualche argomento negativo di farci la strada ad indagare il tempo in cui salirono sulle scene. Il mentovato Modenese Orazio Vecchi nel voler far cantare l' Anfiparnaso si sarebbe ridotto a valersi del Brighella, del Dottore, del Pantalone, se a suo tempo si fossero usate in teatro le voci artificiali de' castrati? E se il Fiorentino Rinuccini gli avesse ne' suoi melodrammi adoperati, il Vecchi gli avrebbe ricusati? L' ultimo dramma del Rinuccini s' impresse nel 1608; nè da più diligenti scrittori che del di lui tentativo fatto insieme col Peri, col Corsi e col Caccini hanno favellato, si accenna che si valessero di eunuchi; cosa che certamente non avrebbero omessa a cagione della novità. Possiamo dunque con molta probabilità affermare che almeno fino ai primi dieci anni del secolo XVII i teatri Italiani non risonarono delle note di tali cigni infelici che mercano a sì gran prezzo l' inutile acutez-

tezza della voce. Sappiamo poi che il lodato Tronsarelli finì di vivere nel 1641, e che la *Catena di Adone* si cantò qualche anno prima, giacchè egli ebbe agio di raccorne le censure e replicarvi, scagionandosi della mancanza d'invenzione imputatagli, siccome narra l'Eritreo. Ma questo letterato parlandoci di eunuchi sostituiti alle cantatrici nel dramma riferito non mostra che gli spettatori se ne fossero maravigliati, nè scrive di essersi proposto quel cambio come una novità. Da ciò si deduce che *molti anni* prima del 1640 ( in cui scrisse Pietro della Valle che essi erano assai comuni sulle scene Italiane ) gli eunuchi si erano introdotti ne' nostri melodrammi. Ora riducendo discretamente questi *molti anni* a soli dodici o quindici, noi risaliremo intorno al 1625. E così se per ora non possiam dire precisamente l'anno del primo melodramma recitato dagli eunuchi, avremo almeno stabilito che l'epoca della loro introduzione sulla scena si chiuda certamente nello spazio che corre dall'anno 1610 al 1625.

In questo periodo adunque l'opera Italiana contrasse coll'umanità il demerito di aver tolto ogni orrore alla castrazione facendo assaporare e premiando esorbitantemente l'artificiale squisitezza delle voci. Ma chi sa quando l'Italia si purgherà da tal macchia colla gloria di bandir dalle sue sce-

ſcene la nojoſa uniformità recatavi dagl' invincibili pregiudizj di tali attori che oggidì ne ſcema il diletto? Ciò avverrà appunto, quando ſcoſſo il volontario ſtupore gli uomini giungano a comprendere che, oltre ai tenori con tanto diletto aſcoltati, le dolciſſime naturali voci delle femmine fanno in iſcena, ſenza che ſi violenti la natura, quanto mai ſanno eſeguire le non naturali de' caſtrati. Noi nel noſtro ſecolo ne abbiamo avuti luminoſi eſempj nella Cuzzoni, nella Teſi, nella Fauſtina, nell' Aſtrua, nella Mingotti, nella Gabrieli.

E forſe ve ne mancarono nell' età paſſata? Sin dal principio del ſecolo ſi ammirarono ſingolarmente la Romana Caterina Martinella morta in Mantova nel 1608, la Caccini, le Lulle Giulia e Vittoria, la Moretti, l' Adriana ecc. Oltre alle prelodate Checca della Laguna e Margherita Coſta l' Eritreo ne nomina un' altra come una delle più eccellenti de' ſuoi giorni, cioè Leonora Baroni figlia della nominata bella Adriana di Mantova (1). Non increſca al lettore di udire con qual traſporto favelli di queſta Leonora un intelligente di muſica che l' avea più volte aſcoltata. " Ella è for-

(1) *Pinac.* P. II.

fornita d'ingegno e di ottimo gusto, capace di discernere la buona dalla cattiva musica, intendendola benissimo ed avendo anche composto alcuna cosa, ond'è che canta con fondamento e sicurezza. Esprime anche e pronunzia perfettamente. Non si pregia di esser bella, ma senza essere civetta sa piacere. Canta con pudore ma franco, con modestia ma nobile, e con grazia e dolcezza. La di lei voce è soprana distesa, giusta, sonora, armoniosa. Ha l'arte di addolcirla e rinforzarla senza stento, senza far visacci, boccacce, storcimenti" . . " I suoi sianci e sospiri non son punto lascivi: gli sguardi nulla hanno d'impudico: il gestire proprio di una donzella onesta. " Passando da un tuono all'altro fa talvolta sentire le divisioni de' generi enarmonico e cromatico con tal destrezza e leggiadria che incanta tutti " (1). Che se tanto può attendersi dallo studio delle donne, quali vantaggi maggiori ne presentano le voci de' castrati perchè non abbiano a sbandirsi dalle scene italiche? Sarebbe tempo che l'arte e la natura oltraggiate rivendicassero i loro dritti.

Un

(1) Pietro Bayle che ciò rapporta, afferma d'averlo tratto da un *Discorso sulla Musica Italiana* impresso colla *Vita* di Malherbe a Parigi nel 1672.

Un filosofo Italiano per amor dell' umanità impiegò le sue meditazioni per salvar dalla morte gli uomini rei; or non sarebbe ancor meglio impiegata la voce dei dotti a muovere la potenza e la pietà de' Principi Spagnuoli ed Italiani per salvar tante vittime innocenti dalla spietata ingordigia che consiglia e perpetua sì barbara ed umiliante mutilazione?

Giacinto Andrea Ciccognini Fiorentino mostrò tanta inclinazione alle cose teatrali, che, oltre allo studio che pose in inventare o tradurre più drammi, non eravi compagnia comica ch' egli non conoscesse, nè attore abile di cui non cercasse l' amicizia. Arrivò a tal cecità che è fama di aver pensato una volta a dare un suo figliuolo in potere di *Frittellino* notissimo attore di que' tempi perchè apprendesse da lui l' arte di rappresentare (1). Coltivò ancora il dramma musicale, e ne compose uno assai allora applaudito nelle nozze di Michele Perretti principe di Venafro e di Anna Maria Cesi fatto rappresentare con magnificenza reale. Nel suo *Giasone* pubblicato nel 1649 interruppe il recitativo con quelle stanze anacreontiche che diconsi *arie*, usate



(1) *Pinac.* dell' Eritreo.

ancor prima di lui dal Testi, dal Salvadori e dal Rinuccini, anzi dal Notturno fin dal XV secolo.

Ma una filza inutile di nomi di scrittori d'opere in musica di tal secolo sarebbe una narrazione ugualmente nojosa per chi la legge e per chi la scrive. Essi furono assaissimi e quasi tutti al di sotto del mediocre, se si riguardi ai pregi richiesti nella poesia rappresentativa. Furono i loro drammi notabili per le sconvenevolezze, per le irregolarità, per le apparenze stravaganti simili a' sogni degl' infermi, per un miscuglio di tragico e di comico e di eroi, numi e buffoni, per istile vizioso, in somma per tutto ciò che ottimamente vi osservò il prelodato Ab. Arteaga; di maniera che allora non fu il dramma musicale Italiano meno stravagante che le rappresentazioni Spagnuole, Inglesi ed Alemanne. Solo è da notarsi che ne' primi tempi l'opera tirava i suoi argomenti dalla *mitologia*, la quale agevolmente appresta va di gran materiali per le decorazioni e per le machine che maravigliosamente si eseguivano da insigni artefici. Si rivolse poi a ricavarli dalla *storia*, pigliando il miglior sentiero; ma pure la poesia vi avanzò poco, e lo spettacolo scemò di pregio per l'apparato. I primi ad esercitarvisi non ne acquistarono nome migliore. Appena possiamo eccettuar dalla loro calca il dottor Giovanni Andrea Mo-

Moniglia lettore in Pisa satireggiato da Benedetto Menzini sotto il nome di *Curculione* (1). Egli fu poeta nella corte di Toscana, e morì all' improvviso nel settembre del 1700. I di lui melodrammi ebbero gran voga allora, ed oggi appena si sa che si rappresentarono. Anche il Lemene cavaliere Lodigiano poeta non dispregevole ad onta de' difetti del suo tempo compose melodrammi non cattivi. Ne compose anche il Capece, il Minato poeta della Corte di Vienna, ed Andrea Perrucci Siciliano autore della *Stellidaura* impressa nel 1678 e cantata nella sala de' vicerè in Napoli, e dell' *Epaminonda* impresso e cantato nel 1684. Laonde non ci tratterremo su tanti altri melodrammatici rammentati dal Mazzucchelli, dal Crescimbeni e dal Quadrio, nè sull' *Achille in Sciro* del marchese Ippolito Ferrarese rappresentato in Venezia nel 1663, nè sull' *Attilio Regolo* del Veneziano Matteo Noris impresso nel 1693 in Firenze, i quali illustri nomi attendevano un ingegno assai più sublime per trionfar sulle scene musicali. Accenneremo solo di passaggio che Alessandro Guidi Pavese dagli Arcadi convertito alla buona poesia, scrisse prima del-



(1) Vedi specialmente la Satira III.

la ſua converſione letteraria l' *Amalaſunta in Italia* rappreſentato in Parma nel 1681. Nè paſſeremo oltre ſenza avere accennato che l' opera buffa ſi coltivò con qualche ſucceſſo e forſe con molto minore ſtravaganza anche per la poeſia, come ſi vede nelle *Pazzie per vendetta* di Giuſeppe Vallaro, nel *Podeſtà di Coloniola*, nelle *Magie amoroſe* del nominato Giulio Ceſare Sorrentino vagamente decorato, e nel piacevole componimento allegorico di due parti la *Verità raminga* di Franceſco Sbarra.

## III

### *Attori accademici, Commedianti pubblici e Rappreſentazioni chiamate Regie.*

SIccome non v' ha nella ſocietà eſempio più pericoloſo per la virtù che il favore dichiarato per un immeritevole: così non v' ha nelle lettere più dannoſo ſpettacolo che il trionfo della ſtravaganza. Il mal guſto proſperoſo perverte i deboli e gli conquiſta, mentre il vero guſto ramingo va mendicando ricetto da pochi ſconoſciuto dalla moltitudine; come l' uomo probo e pieno di non dubbio merito rimane confuſo tralla plebe in una ſocietà corrotta, dove tutti gli ſguardi e gli applauſi ſi attira l' impoſtura che ſa farſi un partito ed il vizio luminoſo. Le

Le ſtranezze dell'opera in muſica accompagnata da tutti gli allettamenti della viſta e dell' udito fecero ſempre più intorno alla metà del ſecolo comparire inſipide e fredde le rappreſentazioni regolari tragiche e comiche; e queſte ſi videro in un tempo ſteſſo abbandonate dagli attori accademici e dagl' iſtrioni o commedianti pubblici. Gli uni e gli altri s' invaghirono della nuova foggia di commedie Spagnuole, che gl' Italiani non oſando dar loro il nome di commedie nè di tragedie le chiamarono *opere regie*, *opere ſceniche*, *azioni regicomiche*, ove alternava il buffoneſco e l' eroico, le apparenze fantaſtiche e la ſtoria, la vita civile ed il miracoloſo. Altre favole ſi formarono ad imitazione di quelle di *eſpada y capa* ripiene di evenimenti notturni, di ratti, puntigli, duelli, equivoci, raggiri, ſorpreſe al favor de' *manti*. Queſte novità tirarono per qualche tempo l' attenzione, ed allora ſi traduſſero Calderon, Moreto, Solis ec.

Allora ſi compoſero le commedie di Giambatiſta Paſca Napoletano il *Cavalier traſcurato*, la *Taciturnità loquace*, il *Figlio della battaglia*, la *Falſa accuſa data alla Ducheſſa di Saſſonia*, imitazioni libere del teatro Spagnuolo pubblicate dal 1652 al 1672. Raffaello Tauro Bitontino allora produſſe dal 1651 al 1690 le *Ingeloſite ſperanze*, la *Conteſſa di Barcellona*, il *Fingere per vincere*, l'*Iſabel-*

*bella*, o la *Donna più costante*, la *Falsa Astrologia*, traduzioni alterate dalle commedie del Calderon e di altri Spagnuoli. Allora il Pisani Toscano compose le sue favole sul medesimo gusto. Lionardo de Lionardis nel 1674 pubblicò il *Finto Incanto*, che è *el Encanto sin encanto* del medesimo Calderon. Il Canonico Carlo Celano nato in Napoli nel 1617 e morto nel 1693, col nome di Ettore Calcolona traduſſe con libertà e rettificò varie commedie Spagnuole, come può osservarsi nelle sue date alla luce più volte in Napoli ed in Roma, l'*Ardito vergognoso*, *Chi tutto vuol tutto perde*, la *Forza del sangue*, l'*Infanta villana*, la *Zingaretta di Madrid*, *Proteggere l'inimico*, il *Consigliere del suo male* ecc. Ho detto che *rettificò* (con pace del Lampillas) i difetti principali degli originali, perchè in fatti ne tolse le irregolarità manifeste; sebbene non vo lasciar di dire che alle sue favole manchi la grazia e la purezza e l'eleganza della locuzione del Calderon e Solis, e l'amabile difficoltà della versificazione armoniosa. Similmente tradussero ed imitarono le commedie Spagnuole Ignazio Capaccio Napoletano, Pietro Capaccio Catanese, Tommaso Saffi Amalfitano, Giuseppe di Vito Napoletano, Andrea Perrucci traduttore ed imitatore nel 1678 del *Convitato di pietra*, ed Onofrio di Castro autore della commedia la *Necessità aguzza l'ingegno*

*gno*, in cui si vede qualche regolarità unita a un' immagine di comico di carattere e alla maniera Spagnuola, con uno stile che spira tutta l' affettazione di quel tempo di corruttela.

I pubblici commedianti che aveano inventate in quel secolo con buon successo nuove maschere per contraffare le ridicolezze de' popoli diversi che compongono la nazione Italiana, recitavano le loro commedie *dell' arte* tessute *solo a soggetto* senza dialogo premeditato, come le cinquanta pubblicate nel 1611 dal commediante Flaminio Scala. Ma l'Arlecchino che ogni dì ripetea in mille guise le medesime lepidezze, cominciava ad invecchiare, mentre l' opera in musica stendeva rapidamente i suoi progressi. Laonde alla mancanza del concorso nel lor teatro pensarono i commedianti di riparare colle accennate imitazioni delle commedie Spagnuole, e con altre ancor più difettose, come il *Conte di Saldagna*, *Bernardo del Carpio*, *Pietro Abailardo* ec. (1).



(1) E queste sono le commedie Spagnuole *sfigurate* ancor più dagl' istrioni, come accenna il Goldoni, le quali il Lampillas applicava ad altre tradotte da letterati e purgate de' *difetti principali*. Questi sono, e non altri i *pasticci drammatici* accennati dal Maffei, che il sig. Andres applicava a tutto ciò che si compose pel teatro Italiano in quel secolo.

Ma queſte coſe toglievano di giorno in giorno il credito al teatro iſtrionico, ſenza impedirne la deſolazione. La moltitudine ſi affollava ſempre con maggior diletto ed avidità alla ſcena muſicale piena di magnificenze che allettavano potentemente più di un ſenſo. Oppoſero allora i commedianti decorazioni a decorazioni e muſica a muſica, e ſi ſoſtennero anche un poco con farſe magiche ripiene di apparenze, di voli, di trasformazioni, e con intermezzi in muſica, paſſeggieri ripari a' loro continui biſogni.

Contribuiva parimente al loro diſcredito la deſtrezza degl' Italiani più culti nell' arte rappreſentativa. Gl' iſtrioni non furono ſempre i migliori attori. Le accademie letterarie de' Rozzi e degl' Intronati che tornarono a fiorire nel XVII ſecolo, quella brigata di nobili attori che rappreſentava in Napoli le commedie a ſoggetto del Porta, gli Squinternati di Palermo, di cui parla il Perrucci e 'l Mongitore, i nobili Napoletani, il Muſcettola, il Dentice, il Mariconda che pure recitarono eccellentemente, facevano cadere in diſpregio la maniera per lo più plebea, caricata, declamatoria de' pubblici commedianti. Il celebre cavalier Bernini nato in Napoli, e che fiorì in Roma dove morì nel 1680, rappreſentava egregiamente diverſi comici caratteri (1). Il fa-

(1) Baldinucci Decennale II, P. I del ſecolo V.

famoso pittore e poeta satirico Napoletano Salvador Rosa morto in Roma nel 1673, empì questa città non meno che Firenze di maraviglia per la copiosa eloquenza estemporanea, per la grazia, per la copia e novità de' sali, e per la naturalezza onde si fece ammirare nel carattere di *Formica* personaggio raggiratore come il *Coviello*, ed in quello di *Pascariello*. La di lui casa in Firenze divenne un' accademia letteraria sotto il titolo de' *Percossi*, ove intervenivano l' insigne Vangelista Torricelli, il celebre Carlo Dati, Giambatista Ricciardi, il dottor Berni, il Chimentelli ecc., ed in essa rappresentavansi in alcuni mesi dell' anno piacevolissime commedie. Le parti serie sostenevansi da Pietro Sacchetti, Agnelo Popoleschi, Carlo Dati, e 'l Ricciardi. Il dottor Viviani fratello del celebre matematico Vincenzio faceva la parte di *Pasquella*. Luigi Ridolfi nella parte contadinesca di *Schitirzi* da lui inventata fu reputato il miracolo delle scene. *Quanto poi al Rosa* (aggiugne il lodato Baldinucci che ciò racconta) *non è chi possa mai dir tanto, che basti, dico della parte ch' ei fece di* Pascariello; *e Francesco Maria Agli negoziante Bolognese in età di sessant' anni portava a maraviglia quella del* Dottor Graziano, *e durò più anni a venire a posta da Bologna a Firenze lasciando i negozj per tre mesi, solamente per fine di trovarsi a re-*

ci-

*citare con Salvadore, e faceva con esso scene tali, che le risa che alzavansi fra gli ascoltanti senza intermissione, o riposo, e per lungo spazio imponevano silenzio talora all' uno talora all' altro; ed io che in que' tempi mi trovai col Rosa, ed ascoltai alcuna di quelle commedie, so che verissima cosa fu, che non mancò alcuno, che per soverchio di violenza delle medesime risa fu a pericolo di crepare.*

Oltramonti ancora si fecero applaudire nelle parti piacevoli Michelangelo Fracanzano figliuolo di Cesare celebre e sfortunato pittore Napoletano, e Tiberio Fiorillo. Michelangelo rappresentava estemporaneamente la parte di *Pulcinella* studiandola fin dalla fanciullezza da Andrea Calcese ammirato in tal carattere in Napoli ed in Roma (1), e da Francesco Baldo, dal quale ricevè anche in dono la maschera stessa usata dal primo di lui maestro il Calcese (2). Alcuni Francesi testimoni oculari degli applausi

(1) Di lui parla Andrea Perrucci nella sua *Arte Rappresentativa*.

(2) Non era miga questa maschera caricata mostruosamente come poi si formò la maschera del Pulcinella col dipartirsi dalla prima. Era al contrario un ritratto naturale del volto di un villano dell' Acerra brutto e naturalmente buffonesco ma non mostruoso.

plausi che riscuoteva la maniera graziosa ed il motteggiar di Michelangelo, al loro ritorno in Parigi ne divulgarono di tal modo i pregi che vi fu chiamato nella gioventù di Luigi XIV. Piacque il suo giuoco scenico grazioso e naturale; ma come poteva dilettar pienamente in Francia un carattere di cui non aveasi idea, ed un dialetto sconosciuto come il Napoletano? Pur non lasciò di eccitare il riso e di far conoscere in parte il proprio valore, e gli fu continuata la pensione assegnatagli di mille luigi, colla quale soccorse e chiamò presso di se i suoi genitori, ed in seguito prese moglie e visse con decenza fino al 1685. Più ammirato fu nel medesimo Parigi l'altro Napoletano Tiberio Fiorillo conosciuto col nome di *Scaramuccia*. Egli seppe meglio far conoscere i suoi talenti a' Francesi facendo valere la somma sua arte pantomimica di maniera che poco o nulla gli nocque il patrio linguaggio. E' troppo noto che egli come attore soltanto controbilanciava il gran Moliere che come attore ed autore quivi spiegava gl' inimitabili suoi talenti. Non è men noto che il Moliere non isdegnò di apprendere da Scaramuccia i più fini misteri dell' arte di rappresentare, assistendo incessantemente ad ascoltarlo per copiarne l' espressiva grazia e naturalezza. E' noto altresì che lo stesso Moliere non vide mai così pieno il proprio teatro come

ne'

ne' quattro mesi che Scaramuccia abbandonò Parigi l'anno 1662 per venire a Napoli a vedere i suoi parenti; e che al di lui ritorno i Parigini accorsero di bel nuovo alla Commedia Italiana, ed in tutto il mese di novembre non si curarono de' capi d'opera che produceva Moliere. Scaramuccia poi rinunziò al teatro; e Menagio applicò a lui quel motto *homo non periit, sed periit artifex*; perchè più non vi comparve. Egli (aggiugnesi nella di lui *Menagiana*) " fu il più perfetto pantomimo de' nostri tempi; Moliere original Francese non perdè mai una rappresentazione di quest' originale Italiano ". Egli morì vecchio in Parigi nel 1694, lasciando a un di lui figliuolo sacerdote il vallente di centomila scudi (1).

## IV

### *Teatri materiali.*

Molti teatri si eressero in Italia nel XVII secolo da valorosi architetti; ma i più considerabili furono quello di Parma, di San Giovanni Crisostomo in Venezia, di

(1) Così narrasi nella *Vita* che se ne scrisse in Francia da un suo conoscente.

di Fano, e di Tordinona in Roma.

Il teatro di Parma non fu opera del Palladio terminata dal Bernino, come alcuno affermò; nè si chiamava Giambatista Magnani l'architetto che vi fu impiegato, come leggesi nel trattato *del Teatro*, e nelle Lettere sopra la pittura dell' Algarotti, e nel Discorso premesso alle sue tragedie dal chiar. Bettinelli. Giambatista Aleotti di Argenta ingegniere illustre nell'architettura idraulica, nella civile e nella militare, il fe costruire d'ordine del duca Ranuccio I Farnese nel 1618. Si aprì secondo la prima costruzione nel 1619, dedicandosi a *Bellona e alle Muse*, come leggesi nell'iscrizione latina sovrapposta al proscenio. Si ampliò poscia e si prolungò dal marchese Enzio Bentivoglio, e si rendè capace di tal numero di persone, che nelle feste celebrate l'anno 1690 per le nozze di Odoardo Farnese con Dorodea Sofia di Neoburgo, vi si contarono quattordicimila spettatori (1).

La figura di questo teatro è mistilinea congiungendosi a un semicerchio due rette laterali. La scena dal muro alla bocca del pro-

(1) Tale fu il calcolo fattone da Giuseppe Notari citato dal chiar. Tiraboschi nel libro III del tomo VIII della sua Storia della Lett. Ital.

proſcenio ha di lunghezza 125 piedi parigini e 93 di larghezza. La platea larga 48 ha una ſcalinata di quattordici ſcaglioni e un gran palco ducale nel mezzo. Sopra di eſſa ſi alzano due magnifiche logge, l'una Dorica e l'altra Jonica, ciaſcuna con una ſcalinata di quattro ſedili. Il nominato autore dell'opuſcolo del *Teatro* oſſerva che la bocca del palco ſcenario eccessivamente anguſta e molto lontana dalla ſcalinata nuoce al vedere, là dove ſi avrebbe potuto fare più larga e più vicina agli ſpettatori; e così parve anche a me; allorchè vidi queſto gran teatro. I lati retti della platea congiunti alla ſtrettezza della bocca del palco occultano a chi ſiede lateralmente buona parte della ſcena. Oltre a ciò ſi oppone al ſolito effetto della ſimmetria l'architettura dei due grand'ingreſſi laterali poſti tralla ſcalinata e 'l proſcenio, eſſendo ornati di due ordini diverſi dal rimanente. Ma la magnificenza, la vaſtità, l'artificio ond'è coſtrutto, per cui, mal grado di tante centinature, colonne iſolate, agetti e riſalti, parlando ancor ſottovoce da una parte ſi ſente diſtintamente dall'altra, tutto ciò, dico, farà ſempre ammirar queſto teatro come uno de' più glorioſi monumenti dell'amor del grande e della protezione delle arti che ebbero i principi Farneſi. Ed oggi ſingolarmente che i teatri trovanſi tanto lontani dall'antica ſolidità e magnificenza, non

non è picciol vanto per l'Italia e per lo ſtato di Parma il potere additare un teatro tanto magnifico e poco lontano dalla maniera antica, ſpecialmente agli ſtranieri avvezzi a' loro teatri aſſai meſchini. Non per tanto per la medeſima vaſtità (per cui ha potuto un tempo ſervire per una ſpecie di naumachia, come dimoſtrano le antlie e i ſifoni, per li quali aſcendeva l'acqua per inondare l'orcheſtra) eſſo non è più in uſo, e ſolo rimane eſpoſto alla curioſità de' viaggiatori; ed increſce il vedere che già moſtra talmente i danni del tempo e del diſuſo, che non ſenza qualche ritegno ſi monta ſulla ſcena per oſſervarſi minutamente.

Celebre per le pompoſe rappreſentazioni muſicali che vi ſi eſeguirono, è il teatro di San Giovanni Criſoſtomo di Venezia. Non fu il principe che fe coſtruirlo, ma alcuni nobili particolari che ſoggiacquero alla ſpeſa. La coſtruzione fu nella nuova maniera con *palchetti* ſoſtituiti modernamente alle antiche ſcalinate, cioè con più ordini di ſtanzini collocati a guiſa di gabbie l'un ſopra l'altro, i quali avendo l'uſcita a' corridoj, laſciano il paſſaggio alla voce per diffiparviſi, in vece di eſſer rimandata alla ſcena. Non può negarſi che tali ſtanzini diano alle brigate che vi ſi chiudono, il comodo di converſare, prender rinfreſchi e giocare; ma ſe ſi riguarda al fine principale delle ſcheniche rappreſentazioni, eſſi rieſco-

scono a tutt'altro opportuni che a godere di uno spettacolo destinato a commuovere per dilettare. I palchetti del teatro nominato di Venezia non bastando al gran concorso che cresceva, ebbero indi un aumento di tre per ciascun ordine su i lati del proscenio. Gli altri teatri Veneti per lo più inalzati sopra rovine di antichi edifizj, appartengono parimente al secolo XVII (a riserba di quello di San Benedetto); ma niuno di essi sembra degno di sì cospicua città, la quale può gloriarsi di aver prima di ogni altra avuti teatri costruiti a norma del compasso immortale de' Palladj e de' Sansovini.

Giacomo Torelli ed altri cinque cavalieri Fanesi vollero supplire alla spesa di un teatro nella patria, e su i disegni dello stesso Torelli verso il 1670 fecero costruire il bel teatro di Fano. Un arco accompagnato a due lunghe rette laterali terminate nel proscenio formano la figura mistilinea di tal teatro, la cui lunghezza è di 84 piedi parigini, e la larghezza non arriva ai 50. Ha cinque ordini di palchetti alla moderna; il proscenio per ogni lato ha due pilastri con una nicchia nel mezzo di essi colle figure di Pallade; e nel mezzo vi è scritto *Theatrum Fortunæ*. Si osserva da chi ha veduto questo teatro, che non è sottoposto al difetto comune quasi a tutti gli al-

altri, che la voce si perda ne' buchi de' palchetti, perchè tutti convengono che vi si senta egregiamente ogni parola.

Roma non ha un teatro moderno corrispondente a sì famosa capitale. Niuno di quelli che vi si veggono eretti, si avvicina alcun poco a quegli antichi monumenti onde abbonda, e specialmente al teatro di Marcello. Quello di Tordinona fu opera di Carlo Fontana, e la sua figura inclina alla circolare, avendo nel maggior diametro piedi 52, e nel minore 48. Ha sei ordini di palchetti; *ma* (dice l'autore dell' opera *del Teatro*) *de' comodi interni, e dell' abbellimento esteriore, non vi è occasione di poterne fare neppure un cenno*.

Molti altri teatri si ersessero nel medesimo secolo, e quasi ogni città n' ebbe uno qual più qual meno magnifico a proporzione, tutte volendo partecipare del piacere di uno spettacolo pomposo come l' opera in musica. Sono dunque da riferirsi a quel tempo il teatro di Urbino, in cui si ammirarono le invenzioni del Genga esaltate dal Serlio degli alberi fatti di finissima seta, prima che la prospettiva avesse insegnato in qualunque occorrenza a mostrare i rilievi a forza di ombre e di punti ben presi: il teatro antico di Bologna che era nella piazza, ma che più non esiste, di forma quadrata diviso in gran palchettoni: quello di Modena detto della *Spelta*, opera

del cavalier Vigarani, distrutto nel 1767; quello di Milano che s' incendiò pochi anni sono; quello di Pavia: quello di Santo Stefano di Ferrara; quello dell' accademia degl' Intronati in Siena rifabbricato verso il 1670; quello di Marco Contarini in Piazzuola nel Padovano di tal vastità, che nel 1680 vi si videro girar nella scena tirate da superbi destrieri fino a cinque carrozze e carri trionfali, e comparire cento Amazzoni e cento Mori a piedi e cinquanta a cavallo (1).

Ed è questa la storia scenica Italiana del secolo XVII. Fiorirono ne' primi lustri poeti tragici degni di mentovarsi al pari de' precedenti, il Bracciolini, lo Stefonio, il Bonarelli, il Dottori, il Pallavicino, il Delfino, il Caraccio: si producono alla poesia pastorale drammatica componimenti da non arrossirne al confronto de' primi in tal genere, la *Filli*, la *Rosa*, l' *Armonia d' amore*, la *Gelopea*, la *Tancia*: si contano tralle commedie ingegnose, regolari e piacevoli quelle del Porta modelli della commedia d' intrigo, e degl' Intronati, del Malavolti, del Guarini, dell' Altani, dell' Isa, del Gaetano, del Brignole Sale, del Bonarel-

(1) Quadrio t. IV, Tiraboschi t. VIII.

relli, del Maggi. Si attese poscia a spiegare tutte le pompe delle arti del disegno e della musica nell' opera; ma vi si negleſſero le vere bellezze, la regolarità e la ſublimità della poesia, e si avvilì coll' introduzione degli eunuchi, che, sebbene sin dal XVI secolo contraevano matrimonj in Ispagna, non aveano per anche profanate le scene. Alterando al fine il sistema drammatico degli antichi si prese a tradurre ed imitar con furore il teatro Spagnuolo, di cui si corressero alcuni difetti, si adottarono le stravaganze, e si perderono non poche bellezze. Nel Rosa, nel Viviani, nell' Agli, nel Ridolfi, nel Dati si ebbero egregii attori accademici; si mandò a Parigi il Fracanzano e 'l Fiorillo o Scaramuccia, da cui appreſe Moliere; si costruì il gran teatro di Parma; e si sostituirono alle antiche scalinate i palchetti negli altri teatri di Fano, di Bologna, di Modena, di Roma, di Venezia.

## CAPO IV

### *Teatro Spagnuolo.*

CHe influiscano potentemente sull' eloquenza i modelli che prendonsi ad imitare, oltre all' avvertimento di Orazio che in-

culcava lo ſtudio oſtinato de' Greci eſemplari, vien comprovato per la ſtoria in ogni nazione e ſingolarmente nella Spagnuola. Gli abitatori delle felici contrade di quella peniſola dotati per natura d' ingegno acre, vivo, peſpicace ed atto ad ogni impreſa, e poſſedendo una lingua figlia generoſa di bella madre, ricca, eſpreſſiva, maeſtoſa, pieghevole, armonioſa e nobile, doveano fuor di dubbio ſegnalarſi nelle amene lettere, toſto che ne' buoni eſemplari foſſe loro additata quella forma del Bello che il Guſto inſpira ed alimenta negli animi gentili. Una lingua naſcente non ſempre imbatte alla prima a ſcegliere la verſificazione più armonica e più acconcia a ricever le forme leggiadre che gli antichi ſeppero ricavar dalla bella natura. Gli Spagnuoli ne' tre ſecoli che precedettero il XVI conobbero in qualche modo i Latini e formaronſi alcuni metri nazionali come Aleſſandrini di diverſo numero di ſillabe detti fra loro di *arte maggiore*, e *redondiglie*, *decime*, *quintiglie* ed *endecce*. Dir però non ſaprei quando eſſi avrebbero traſportate nel loro volgare le antiche bellezze, ſe più lungamente perſiſtevano ad uſare la propria verſificazione. Giovanni Boſcano non preſtò picciolo ſervizio alla nazione col porre in pratica il conſiglio del noſtro Andrea Navagero d' introdurre nella poeſia Caſtigliana la teſſitura de' metri Italiani. Con ciò egli non venne

ſolo a moſtrare il mecaniſmo di una verſificazione ſtraniera, come taluno ſi diede buonamente a credere. La neceſſità di apprendere l' artifizio e il portamento del noſtro ſonetto, della canzone, dell' ottava, della terzina, rendè loro famigliare la lettura di Dante, Petrarca, Sannazzaro, Arioſto e Bembo, ed in quel puro fuoco che ſpirano tali ſcrittori ſi riſcaldarono i Garcilaſſi, gli Errera, gli Argenſola ed altri valoroſi poeti Spagnuoli del ſecolo XVI.

Ma perchè nella drammatica non valſe un tale eſempio? Forſe perchè l' antica ſevera tragedia quivi originalmente ſi amò ben poco, e la commedia Italiana non ſi confaceva gran fatto a' patrii coſtumi del cielo Iſpano. Forſe ciò avvenne ancora perchè i primi traduttori Spagnuoli delle antiche favole non ne diedero una idea capace d' invitare all' imitazione. Forſe la novità tentata dal commediante Naarro coll' introduzione di battaglie, aſſedj, duelli, dovette allettare aſſai più una bellicoſa nazione; e quindi determinare i Vega, i Gaſtro, i Mira de Meſcua ecc. a ritrarre i coſtumi e gli evenimenti delle cronache nazionali. Forſe lo ſpirito ſteſſo di cavalleria e l' amor delle avventure ſtrane che ſpinſe Cervantes a motteggiarne nel *Don Quixote*, rendeva alla nazione accetto un teatro che n' era pieno. Forſe tutte queſte cagioni unite inſieme contribuirono a dare a quelle

ſcene un carattere particolare.

I nominati autori Spagnuoli, de' quali molti fiorirono anche ſotto Filippo III, ſcorrendo con piede ardito per ogni parte del Parnaſſo, oſarono calcar nella ſcenica un nuovo ſentiero, e l'intemperanza e la ſoverchia fiducia gli menò ſovente fuori di ſtrada, a ſomiglianza di un fogoſo deſtriero che traſcorrendo a ſalti per iſcoſcesi dirupi urta, roveſcia, calpeſta quanto incontra, e finiſce la carriera in un precipizio. L'amor di novità ſeduſſe i contemporanei e i ſucceſſori, aperſe il campo alla foga della fantaſia, e ſurſero i Gongora e i Gongoreſchi.

Luigi di Gongora e Argote Cordoveſe nato nel 1561 e morto nel 1627 ſortì dalla natura vivacità, robuſtezza, energia, ma nella lirica battè il ſentiero delle ſtranezze, dipartendoſi dalla gentilezza e verità di Garcilaſſo e degli Argenſola (1). Coltivò ancora

(1) Le di lui poeſie ſublimi il *Polifemo*, le *Solitudini*, le *Canzoni* ſono un teſſuto di metafore ridevoli e ſtravaganti. Noi non ne rechiamo qui gli eſempi che avevamo raccolti per preſentargli al ſig. Huerta che n'era cieco idolatra, perchè la di lui morte ci ha ſciolti dall'impegno contratto di dargliele a conoſcere. Oltreacciò non ignorano i ſenſati Spagnuoli che l'iſteſſo Lope de Vega che non fu de' più ſobrj, motteggiò come inintelligibili le poeſie del Gongora. Que-

ve-

cora la drammatica, e scrisse *las Firmezas de Isabela* commedia, *el Doctor Carlino* commedia, e una favola *Venatoria*, le quali lasciò imperfette. Tutte le ciance e i traslati aggruppati del *Polifemo* e delle *Solitudini* si trovano nell' *Isabella* ma con maggior delirio, perchè in questa parlano in proprio nome le persone introdotte e non il poeta. Un personaggio chiama la morte *alcalde de hueſſo*; un altro parlando di un



vedo se ne burlava ancora. Il giudizioso Luzàn nel nostro secolo si è scagliato parimente contro i di lui spropositati groppi di matte metafore. La gioventù dee però essere informata che Gongora non manca di merito in altri generi. Egli può dirsi l' inventore di una spezie di *romance* in cui narransi avventure di Mori innamorati con moltissima grazia, leggiadria, affetto e naturalezza; nel che ha avuto un emulo gentile e felice nel mio defunto amico Nicolàs de Moratin. Tra' sonetti del Gongora alcuno ve n' ha esente da' vizj notati: le sue poesie burlesche hanno leggerezza, sale e vivacità: qualche canzone lirica è senza eccessi: vaga e semplice mi sembra la quinta delle sue *canzoni amo oſe*, che incomincia:

*Buelas, o tortolilla,*
*y al tierno eſpoſo dexas* ecc.

Il giovane industrioso ne imiti le grazie additate, e prenda miglior modello nel sublime.

vecchio canuto chiama i di lui capegli *raggi pettinati* del sole della prudenza, e *fila* da cui *pendono* ( come dalle pergamene de' privilegj ) i *suggelli dell' esperienza*, e *carte bianche della storia*, in cui *la penna della memoria* scrive con *inchiostro d' argento*; altrove la città di Toledo è chiamata *turbante di lavoro Africano*, a cui il Tago serve *di benda di mosellina bianca listata d' oro*. In somma in ogni personaggio traspare tutto Gongora allorchè delira. Ne tralascio le buffonerie frammischiate alle cose sacre: l' infelice esposizione della favola, non avendo saputo introdurla se non con fare che il buffone in 160 versi ne racconti a se stesso i fatti che la precedono: la meschinità e improprietà dell' intreccio, l' insipidezza, la multiplicità delle azioni, l' irregolarità e la mancanza d' interesse. Del *Dottor Carlino* non si ha che il primo atto e buona parte del secondo. Questa favola è più comica, e sebbene la solita pedanteria vi si trovi seminata da per tutto, non vi è però gettata col carro come nell' altra. Ma quello che ci fa godere dell' essere rimasta imperfetta si è l' oscenità de' fatti che vi si maneggiano con isfacciataggine da bordello. Carlino è un medicastro imbroglione ruffiano che professa tal mestiere senza verun rimorso; ed ha per compagna una Casilda civetta scaltrita che servegli di zimbello. Egli maneggia diversi intrighi amorosi, e spe-

è ſpecialmente uno di certo Gerardo con una Lucrezia maritata che traffica vergognoſamente per compiacerlo a prezzo di cento ſcudi. L' innamorato chiede in preſtito tal denaro al marito, lo dà alla donna, indi dice al preſtatore di aver reſtituito il danaro alla conſorte. Queſta novella copiata dal Boccaccio è più diſpiacevole poſta alla viſta ſulle ſcene che nella lettura. Da queſta favola del Gongora ſi vede che la commedia Spagnuola non è ſempre sì *oneſta matrona* qual ſe l' immaginava l' innocente Lampillas. La nominata *Venatoria* è appena incominciata, e moſtra che altro non ſarebbe divenuta che una copia delle paſtorali Italiane; perchè il prologo fatto da Cupido imita in parte quello dell' *Aminta*, e nelle due ſole ſcene che lo ſeguono ſi narra l' avventura del bacio dato da Mirtillo del Guarini ad Amarilli col preteſto di eſſer guarito della puntura dell' ape.

Compoſero anche pel teatro ſotto Filippo III gli autori che ſoggiungo. Contemporaneo di Gongora fu Giovanni de Taſis y Peralta Conte II di Villamediana poeta diſtinto per la naſcita, per le avventure e per la morte, eſſendo ſtato una notte in Madrid nella propria carrozza ucciſo da braccio ſconoſciuto moſſo, come ſi eſprime Gongora, da *impulſo ſoberano*. Tralle di lui opere poetiche impreſſe in Saragozza nel 1629 ſi legge la *Gloria de Niquea* reci-

citata dalla regina colle sue dame, dove intervengono pastori, deità, il Tago ed il mese d' aprile. Cristoforo Suarez de Figueroa giureconsulto si distinse colla traduzione del Pastor fido impressa in Valenza nel 1609; ed il Sivigliano Giovanni Jauregui buon pittore e poeta emulo di Quevedo e di Gongora impresse in Roma la bella sua versione dell' Aminta nel 1607, ed in Siviglia con nuova cura nel 1618. Non furono così accette ed applaudite le altre sue commedie. Naturale di Siviglia fu ancora Feliciana Henriquez de Guzman che compose *los Jardines y Campos Sabeos* tragicommedia, cui poscia ne aggiunse un' altra del medesimo titolo, le quali s' impressero in Coimbra nel 1624. Bernarda Ferreira de la Cerda Portoghesa versata nelle matematiche e nella musica compose diverse commedie alla maniera allora dominante senza regolarità ed in istile lirico troppo ricercato, le quali si trovano nel II tomo delle di lei opere. Simone Machado anche Portoghese poeta rinomato scrisse quattro commedie impresse in Lisbona, cioè due sull' *Assedio di Diu*, e due sulla *Pastorella Alfea*. Scrissero ancora commedie verso la fine del regno di Filippo III e principio del seguente due Castigliani Antonio Hurtado de Mendoza ed Alfonso de Salas Barbadillo. Ma di questi ed altri Portoghesi e Castigliani che tralasciamo, non essendo state

le

le ſceniche produzioni nè per numero nè per fortuna, nè per eccellenza degne dell' altrui curioſità, rimaſero ſepolte ed obbliate univerſalmente ſopraffatte dalla celebrità di quelle che ſi compoſero ſotto Filippo IV.

Queſto monarca che guerreggiò con varia fortuna, ſpecialmente con Anna di Auſtria ſua ſorella come regina di Francia e madre di Luigi XIV, che eſpulſe un popolo di Mori Spagnuoli, e che nutrì ne' vaſſalli ſenza trarne vantaggio l'indole bellica ed il germe della decadenza nazionale, fu poeta e bell' ingegno egli ſteſſo (1) e nel proteggere le lettere moltiplicò i begl' ingegni ſenza migliorare il guſto. Gli ſpettacoli ſcenici ch' egli amò con predilezione, fiorirono ſotto di lui a tal ſegno, che il Vega, il Calderon, il Solis, il Moreto ſi leſſero e ſi traduſſero da' Franceſi che cominciavano a ſorgere, e dagl' Italiani che andavano decadendo. Vuolſi che aveſſe egli ſteſſo compoſta qualche commedia pubblicata con altro nome o con quello anonimo di un *Ingenio* ſecondo l'uſo Spagnuolo. E' tradizione poco contraſtata che frutto della penna di Filippo IV fu il *Conde de Eſſex* conoſciuta col titolo *Dar la vida por ſu Dama*, la qual commedia non cede

(1) *Callidus ſatis, ſagaxque metricæ totius rei judex* vien detto da Nicolàs Antonio.

cede a veruna nè per l'irregolarità, nè per le ſtranezze dello ſtile, benchè i caratteri vi ſieno dipinti con forza. Quando anche Filippo non ne aveſſe dato che il ſolo piano, come molti ſtimano, eſſa merita di conoſcerſi originalmente sì in grazia del coronato inventore, che per la commedia ſteſſa la quale da un ſecolo e mezzo quaſi ogni anno ſi rappreſenta in Madrid. L'argomento è la privanza di quel conte preſſo la regina Eliſabetta d'Inghilterra, e la morte da lei ordinatane e pianta.

Giornata I. Bianca amante del conte e fiera nemica occulta d'Eliſabetta ne trama la morte introducendo di notte alcuni congiurati in una propria caſa di campagna dove trovaſi a diporto la regina. Il conte che veniva a veder Bianca, giugne opportunamente a ſalvar la regina, la quale coperta d'una maſcheretta grata al ſuo liberatore gli dà una banda, che a que' tempi ſi reputava un favore e una prova d'inclinazione della dama verſo il cavaliere che la riceveа. Si dividono ſcambievolmente obbligati ſenza conoſcerſi. Perchè ſappia lo ſpettatore in qual guiſa fu la regina aſſalita e difeſa, il conte lo narra a Coſimo ſuo ſervidore fatto a tal fine rimanere indietro dal poeta. Queſta ſorte di racconti divenuti eſſenziali delle commedie Spagnuole, diconſi *relaciones*; ed in eſſe l'autore arzigogola ſenza freno sfoggiando in deſcrizio-

zioni ampolloſe ed in concetti falſi e puerili, e l'attore ſeguendo i delirj della poeſia con geſti di ſcimie delle mani, de' piedi, degli occhi, del corpo tutto (1), va dipingendo, non già lo ſpirito del ſentimento e della paſſione, ma le parole delle metafore inſolenti accompagnandone ciaſcuna con un geſto che le indichi. Di maniera che ho veduto io ſteſſo l'attore tutto grondante di ſudore per lo ſtudio che pone ad imitare i movimenti del becco, delle ali, degli artigli di un uccello di rapina, il ſerpeggiar di un ruſcello, lo ſtriſciar della ſerpe, il corvettar del cavallo, ed il guizzar del peſce. Il conte vuol riferire che entrò nel giardino, trovò una dama maſcherata che ſi bagnava, cui fu tirato un colpo di piſtola, e che la difeſe dalle ſpade degli aſſalitori, e ne ricevè una banda. In ciò ſi ſpendono ben centoventicinque verſi, ne' quali entra una *ſcarſa vena* del Tamigi *che ſi fa un ſalaſſo di neve*, una *folta chioma arruffata* di un boſchetto *pettinata dal vento con difficoltà*, l'incertezza del conte in diſcernere, *ſe le gambe della dama* che ſi

(1) Vedi il II Diſcorſo del Montiano che riprende i riferiti difetti degli attori nazionali. Ma i di lui clamori non ſono ſtati ancora aſcoltati.

si bagnava *correvano sciolte in acqua, o se l' acqua congelata formava le di lei gambe*, come ancora il bere ch' ella fece dell' acqua colla propria mano, per la quale azione il conte si spaventò temendo *non si bevesse parte della mano*. Dopo queste scipitezze allora assai di moda parte il conte col servo, cangia la scena, e l' azione passa in città. Essex viene a veder Bianca, la quale piena della mal riuscita impresa ne parla all' amante con tutto l' impeto di una cieca vendetta, e con tutta l' efficacia dell' amore tenta di tirarlo al suo partito. Il conte seco stesso detesta il tradimento, e risolve la distruzione de' congiurati; ma per manifestar questo pensiero recita a parte quarantasei versi, mentre Bianca attende la risposta. In fine a lei si volge, e si determina ad invitare con una breve lettera i congiurati a Londra, mostrandosi risoluto a dar la morte alla regina. Nell' incontrarsi col conte Elisabetta si avvede dalla banda di doverle la vita, oltre alla potente inclinazione che glielo raccomanda. Essex da' moti del di lei volto si accorge esser ella la donatrice della banda. Elisabetta si fa dall' amore abbassare fino al vassallo; egli inalza a lei le sue speranze; l' uno e l' altro frena la lingua che vuol trascorrere. Con un discorso interrotto mostrano i loro interni movimenti; pugna nell' una l' amore colla maestà, nell' altro

la

la speranza di una fortuna brillante colla condizione di suddito.

Giornata II. Interessante è il secondo incontro della regina tiranneggiata dal fasto e rapita dalla propria debolezza, e del conte combattuto dall'amore di Bianca e dalla speranza del possesso di una bella regina. Ma questo punto dell'azione viene dal poeta raffreddato colle pedanterie. Si sente cantare questa redondiglia:

*Si acaso mis desvarios*
*llegaren à tus umbrales,*
*la lastima de ser males*
*quite el horror de ser mios.*

Il conte prende l'occasione di scoprirsi amante della regina, parlandole sotto il nome di Laura e *glossando* questi versi. La regina riprende la timidezza dell'amante che si discolpa col rispetto; entrambi fanno pompa di acutezze là dove era da svilupparsi una tenerezza contrastata. Il conte recita anche un *sonetto*, la cui sostanza è l'insinuare il tacere; la regina con un altro *sonetto* obbligato alle stesse rime sostiene come più opportuno il parlare. Ognuno vede la stravaganza del secolo che convertiva i personaggi in poeti improvvisatori. Senza tali insipidezze l'azione da questo punto diverrebbe assai interessante e vivace. Il conte animato in tal guisa è in procinto

di

di scoprirsi amante, quando comparisce Bianca colla banda posta che ha ricevuta dal servo del conte. La regina l'osserva, si agita, dà ordini, gli rivoca, non vede che la sua gelosia. Partita Bianca, il conte comincia a dichiararsi; ma Elisabetta furiosa rivestendosi di tutto il terrore della sovranità irritata, "a me, temerario (gli dice interrompendolo) a me! mi conosci? sai chi sono? lo rammenti? Parti, allontanati, nè mai più ardire d'entrar nella reggia; non so come in questo punto non fo recidere quel capo che nutrì pensieri cotanto audaci. (Oh grandezza tu sforzi il labbro a parlar contro del cuore!)". Parte l'una colerica e gelosa, l'altro abbattuto e stordito. Bianca intanto si appiglia al partito di palesare alla regina tutta la storia de' suoi amori col conte, implorando il favore della sovrana perchè le diventi sposo. Ma Elisabetta che dal suo racconto ha bevuto tanto veleno, trasportata le favella come una regina gelosa che senza confessarlo ne inspira tutto il terrore. Tradurremo questo squarcio nel quale la passione non è molto tradita dallo stile. Bianca dal suo racconto vuol conchiudere che il conte è suo sposo, e la regina ripiglia:

*Come tuo sposo?* (*Io fremo, io più non vedo!*)

Bian. *Come mio sposo?* (*o ciel che intendo!*)

Reg.

Reg. *Indegna*,
*Folle, debol* ... Bian. *Regina!* Reg.
*A un uom perverso*
*Di te obbliata, a un traditor ti rendi?*
Bian. *Confusa io son!* Reg. *Sì l' onor tuo calpesti?*
*E alla presenza mia svelar non temi*
*Che il Conte adori?* Bian. *Io non credei cotanto*
*Oltraggiar la maestà, se il Conte* . .
Reg. *O amore!*
*Io deliro.* ) *Il mio sdegno, o Bianca, è zelo*
*Del tuo decoro.* Bian. *E gelosia rassembra* (1).
Reg. *Io!* . . . *Gelosa io non son: mi offende il dubbio.*
*Ma di un vassallo pur fingi un momento*
*Presa chi regna, se contender seco*
*Alma nata a servirla ardisse indegna,*
*Se amasse il Conte* . . . *, amar? che amar! mirarlo*
*Se ardisse solo, o cosa ancor che meno*
*Del mirarlo importasse, parti, o donna,*



(1) L'espressione originale è fondata sul doppio senso che hanno nell'idioma Castigliano le parole *zelo* e *zelos*, significando *zelo* la prima e *gelosia* la seconda senza bisogno di cangiar voce.

*Ch' io non saprei co' denti, colle mani,*
*Co' detti ancor, col fiato, con gli sguardi*
*Trarle le indegne luci, il sangue berne,*
*Strapparle il cor, incenerir l' audace?*
*( Ah! di me mi scordai! ) Bianca, io gelosa*
*Mi finsi, e finta ancor la gelosia*
*L' ira in me risvegliò ... Delirio strano!*
*Odimi attenta. Dal mio finto sdegno*
*Impara, o Bianca, ove tal caso avvenga,*
*( Ne soffra anche il tuo onor; che l' onor tuo*
*E nulla ove son io ) la tua sovrana*
*A non sdegnar; ov' ella volga il guardo,*
*Non mirar tu: mai non amar chi ell' ami.*
*Non mi render gelosa; che se finta*
*Sì terribile è l' ira in regio petto,*
*Pensa tu qual saria, se fosse vera.*
*L' onore ancora avventurar dovessi,*
*Pensa a qual rischio la tua vita esponi.*
*Specchiati in questa immagine del vero,*
*E ingelosir chi tutto può, paventa.*

Così la lascia. Bianca rabbiosa, ingelosita anch' essa, oltraggiata, giura vendicarsi colle proprie mani. La regina tralle cure del regno e dell' amore si addormenta. Bianca esce con una pistola alla mano che porta il nome del Conte; questi sopraggiugne e l' osserva maravigliato. Bianca si accinge a ti-

tirare; il conte la trattiene prendendo la pistola. Nel contrasto esce il colpo: la regina si sveglia: accorrono i cortigiani. Dubita la regina: non sa qual de' due sia il reo e quale il suo liberatore. Il conte, nelle cui mani è rimasta la pistola, nega che Bianca abbia tentato quell' eccesso. Sei tu dunque il traditore? ripiglia la regina. Nol so, risponde il conte. L' uno e l' altra è arrestato.

Giornata III. Essex è convinto dagl' indizj evidenti di alto tradimento; egli per sua difesa altro non dice che di essere innocente; è condannato a perdere la testa. Il conte prima di morire chiede di parlare a Bianca; gli è negato; altro non potendo le scrive una lettera, incaricando al servo di consegnarla poichè egli sarà morto. Ma la regina che ha sottoscritta la sentenza per soddisfare in pubblico alla giustizia, pensa a liberarlo privatamente dalla morte per compensarlo della vita che le ha salvato. Entra a tal fine nella prigione colla mascheretta e coll' abito semplice che portò nella prima scena. La riconosce il conte; ma ella come una dama privata gli presenta la chiave della prigione perchè possa fuggire. Il conte la prega a scoprirsi, e la regina il compiace dandogli prima la chiave. Il conte le domanda il perdono che suol concedersi a' rei che veggono la faccia del sovrano. Nega la regina di al-

tro potere a suo prò dopo avergli dato il mezzo di fuggire. Sdegna il conte di fuggire, getta la chiave nel fiume sottoposto alla finestra della prigione, e le dice che se non vuole essere ingrata, cerchi nuova guisa da soddisfare al suo debito. La regina risponde di più non potere, ed estremamente addolorata, ma conservando la durezza della maestà offesa, ordina l'esecuzione della sentenza. Legge il servo per curiosità la lettera scritta dal conte a Bianca; scopre il di lei delitto e l'innocenza del padrone, e la porta alla regina. Se ne rileva ch'egli invitava a Londra i congiurati unicamente per prendere in una volta tutti i ribelli. La lettera termina con un consiglio a Bianca di desistere dall'impresa di vendicarsi della regina, aggiugnendo,

*Mira que sin mi te quedas,*
*y no ha de haver cada dia*
*quien, por mucho que te quiera,*
*por conservarte la vida,*
*por traidor la suya pierda.*

Da questa lettera screduta la regina ordina che si sospenda l'esecuzione della sentenza, ma il conte è già stato decollato. Le querele della regina per lo più sobrie e convenienti all'evento tragico ed al di lei carattere, mal grado di non pochi difetti, danno fine a questo componimento interessante. Tom-

maso

maso Cornelio lo spogliò in Francia de' principali errori, e ne ritenne le situazioni tragiche nel suo *Conte d' Essex*; ma nella dipintura del carattere del conte egli rimane al di sotto dell' originale. Nella favola Spagnuola Essex è un innamorato, tuttochè combatta nel di lui cuore l' ambizione e l' amore; ma eroicamente dà per Bianca la vita per non iscoprirla, e soggiace alla morte colla taccia di traditore. Nella tragedia Francese egli compariſce mattamente innamorato, e, come ben dice il conte Pietro di Calepio, muore più per disperazione che per grandezza d'animo.

Il gusto del monarca a guisa del suono si propaga e si diffonde in tutti i sensi per la nazione. La corte di Filippo IV si empì di verseggiatori che produssero a gara un gran numero di favole. Talora si videro tre autori occupati al lavoro di una sola commedia, dividendosene gli atti; ond'è che se ne leggono più centinaja col titolo *comedia de tres Ingenios*, i quali talvolta vi si nominano. Mendoza, Rosette e Cancer ne composero molte in tal guisa. Una ne avea io divenuta rariſſima intitolata *la Bathasara*, di cui il primo atto appartiene a Luis Velez de Guevara, autore di molte altre commedie allora stimate morto nel 1640, il secondo ad Antonio Coello, ed il terzo a Francesco de Roxas il quale molte altre favole compose. Il primo atto de-

sta curiosità, ed è meno difettoso nello stile; gli altri sono pessimi per istile, per azione e per orditura. L'argomento è una commediante rinomata che si converte, si disgusta della propria professione e della vita passata nel più bello di una rappresentazione in Valenza, va a servir Dio in una solitudine, e muore santamente. Nell'atto del Guevara si vede alla prima la dipintura naturale di un teatro Spagnuolo qual era a quei tempi. Esce ad affiggere il *cartello* di una nuova commedia un servo della compagnia detta di Eredia commediante famoso di quel tempo che n'era il capo. Si figura che tal compagnia rappresenti in Valenza nel teatro dell' *Olivera*. Apparisce l'interiore del teatro, e si veggono nella platea sparsi alcuni venditori, che, come è stato costume anche in Madrid fino ad alcuni anni fa, vanno gridando *avellanas*, *piñones*, *peros de Aragon*, *turron* ecc. Passano i facchini co i fardelli de' vestiti delle commedianti. Si vedono venire al teatro Baltassarra, Leonora e la Graziosa. La gente impaziente grida, *salgan salgan*, *empiezen*, per sollecitare i commedianti ad incominciare. Baltassarra rappresenta a cavallo in mezzo della platea (costume non ancora deposto da' commedianti) facendo la parte di *Rosa Solimana*. Nel meglio del recitare si distrae, e fa riflessioni morali sulla vanità de' piaceri, che non entrano

no

nò nella parte che rappresenta. Al fine rapita da un santo entusiasmo dice a vista di tutti,

*Afuera galas del mundo,*
*afuera ambiciones locas,*
*que solo me haveis servido*
*en esta farsa engañosa*
*por testigos del delito,*

e gettati via gli abiti teatrali parte precipitosamente. L'uditorio si scompiglia, chi grida da' palchi, chi dalla *cassuela*, chi dalla *gradà*; il Grazioso marito della Baltassarra ed Eredia capo della compagnia vengono fuori confusi e disperati per le loro perdite, e termina l'atto. Il secondo contiene la vita penitente di Baltassarra, le preghiere e le lagrime di un suo amante, i tentativi del demonio per distorla. Nell'atto terzo il Roxas continua a mostrare le astuzie del demonio, finchè si vede Baltassarra già spirata.

Ma il Roxas ha prodotte molte favole interamente sue. In quelle che si chiamano *istoriche*, lo stile è sommamente stravagante, e la condotta difettosissima. Di ciò può servir di esempio quella che intitolò *los Aspides de Cleopatra*, azione tragica scritta in pessimo stile colla solita trasgressione d'ogni regola, e mescolata di buffonerie arlecchinesche, la quale anche a questi tempi si ve-

de comparir ſulle ſcene. Ma egli è autore di varie favole non diſpregevoli nel genere comico chiamato di ſpada e cappa. In quella intitolata *Entre bovos anda el juego*, è degno di notarſi un carattere comico di un Toledano chiamato Don Lucas del Cigarral acconciamente dipinto. Vedaſene uno ſquarcio tratto dalla relazione che ne fa il di lui ſervo, da noi tradotto con fedeltà,

*Don Luca Cigarral, il cui moderno*
*Caſato non vien già dalla famiglia,*
*Ma da una macchia, o nido di cicale*
*Da lui piantato, è un cavaliere ſcarmo,*
*Gracile, macilento,*
*Cortiſſimo di buſto,*
*Lunghiſſimo di gambe, che ha le mani*
*Più ruvide di quelle de' villani;*
*I piedi lunghi, baſſi al collo e piatti*
*Come hanno l' oche, e pien di nodi e calli.*
*Goffo un poco, un pò calvo, verdinero*
*Più che poco, e ancor più ſchifoſo e ſozzo,*
*Più di quaranta volte molto porco.*
*Se canta la mattina,*
*Non ſol, come ſi dice,*
*Spaventa le ſue noje,*
*Ma tutta par la gente a lui vicina.*
*Se dorme al ſuo poder, con tale orrendo*
*Strepito ruſſa, che s' ode in Toledo.*
*Mangia come un ſtudente,*
*Beve come un Tedeſco,*
*Come un ſignor di mille coſe chiede,*

*Cin-*

*Cinguetta al pari d' un ben grasso erede.*
*Con grazia tal ragiona,*
*Che ad ogni motto una novella appicca,*
*Che sempre è lunga, e non è giammai buona.*
*Non v' ha paese ov' ei stato non sia.*
*Cosa non sente dir ch' ei non fe pria.*
*Se taluno dirà d' aver la posta*
*Corsa fino a Siviglia,*
*Egli, ad onta del mar che si frappone,*
*Fino a Perù la corsi anch' io, ripiglia.*
*Di spade si favella?*
*Ei solo se ne intende. Ad ogni lama*
*Che non ha impronta, egli an maestro assegna.*
*Cento commedie ha infino ad or composte,*
*E le conserva suggellate e chiuse,*
*E alle figlie che avrà, vuol darle in dote.*
*Ma vaglia il ver; benchè non sia gentile,*
*Benchè sia mal poeta e peggior musico,*
*Zotico, seccator, bugiardo e stolto,*
*Con un sol vezzo ogni suo neo compensa,*
*Che sì sordido ha il cuore e meschinello,*
*Che non daria quel che tacere è bello.*

Questa dipintura, oltre all' essere ben graziosa, ha il merito di prevenire l' uditorio sul carattere del protagonista. Il poeta con altre pennellate ancora avviva il ritratto di Don Luca. Fa che egli imponga che nel passare Isabella sua sposa da Madrid a Toledo, si copra d' una mascheretta. Ecco tradotta la lettera che le scrive, la quale spi-

ra

ra tutta la gentilezza di Don Luca: *Sorella, io possiedo seimila e quarantadue ducati di rendita di un maggiorato, e se non ho figli, viene ad essere mio cugino il mio successore. Mi vien detto che voi ed io possiamo averne quanti vorremo. Venite questa notte a trattare del primo, che ci sarà tempo poi per gli altri. Mio cugino viene a prendervi; mettetevi una mascheretta, e non gli parlate; perchè finchè io viva, voi non dovete essere nè veduta nè udita. Nell' osteria di Torrejoncillo vi attendo; venite subito, che i tempi correnti non permettono di aspettar molto nelle osterie. Dio vi guardi, e vi dia più figliuoli che a me.* Un' altro bel colpo di pennello riceve il ritratto da un altro suo foglio portato dal nominato cugino. Contiene una carta di quitanza così dettata: *Ho ricevuto da Don Antonio Salazar una donna che ha da essere mia moglie, con suoi contrassegni buoni o cattivi, alta di persona, di pelo nero, e pulcella nelle fattezze. E la consegnerò tale e quanta ella è, sempre che mi sarà domandata in occasione di nullità o divorzio. In Toledo a' 4 di settembre del 1638. Don Luca Cigarral.* In conseguenza del suo carattere procede Don Luca nella briga attaccata co' passeggieri in *Torrejoncillo*, e nell' incontro colla sposa nell' atto I che si rappresenta parte in Madrid e parte nel nominato villaggio. Non si smentisce nelle avventure notturne, quando

tutti

tutti i passeggieri caminando verso Toledo pernottano in *Illescas* nell'atto II. Degno di lui nell'atto III che si rappresenta in *Cabañas*, è il pensiero di far maritare Isabella col suo cugino per vendicarsene; perchè essendo poveri, mal grado del loro amore, forza è che vivano malcontenti. I caratteri sono ben dipinti; l'azione non offende l'unità richiesta; il tempo si stende oltre il confine di un giorno, ma non tanto che la favola ne divenga inverisimile, restringendosi al più a due giorni; il luogo solo non è uno, passando l'azione in Madrid, in Torrejoncillo, ed in Illescas, e terminando in Cabañas. Lo stile poi è comico, sobrio e vivace in tutto, eccetto nel dialogo degl' innamorati; perchè allora i poeti credevano di cader nel basso, nel famigliare, nel triviale, se i concetti amorosi si fossero espressi con semplicità e naturalezza.

Seguace, ammiratore e quasi alunno di Lope de Vega fu Giovanni Perez de Montalbàn nato in Madrid da un librajo. Di anni diciassette cominciò a scrivere commedie che si recitarono con applauso e s'impressero in due volumi nel 1639. Oggi che pochissime commedie dell'istesso Lope si rappresentano, havvene più d'una di Montalbàn che si ripete quasi in ogni anno in Madrid, cioè la *Lindona de Galicia*, *e los Amantes de Teruel*.

La

*La Lindona*. Una mescolanza di avventure tragiche e comiche, di persone reali, basse e mediocri, un cumolo di fatti che formano anzi un romanzo che un dramma, in cui nell'atto I interviene Sancio re di Castiglia, e nell'atto II l'azione segue sotto il regno del di lui successore Ferdinando, rendono mostruosa questa favola che prende il nome da una *Rica-Fembra* di Galizia. Due cose secondo me l'hanno fatta conservare sul teatro ad onta di tante stravaganze, cioè il carattere vendicativo di questa dama che parla nel proprio dialetto Galiziano, e spira certa non usitata bizzarria e fierezza raccomandata dalla beltà; e la bellezza selvaggia di Linda vestita di pelli e cresciuta senza saper parlare e che si va sviluppando a poco a poco per mezzo di una tenera simpatia che le inspira la veduta di un giovane principe. Linda viene indi conosciuta per la figliuola di Lindona che ella avea gittata in mare per vendicarsi del principe Garzia di lei padre.

*Los Amantes de Teruel*. In questa terra del regno di Aragona corre una tradizione degli amori infelici di due amanti virtuosi morti di dolore l'uno nell'arrivar ricco per isposare la sua innamorata e trovarla moglie del suo rivale, l'altra al vedere estinto l'amante. La tradizione è accreditata presso gli Aragonesi con un sepolcro che si addita in Teruel. Su tale argomento

Gio-

Giovanni Tague de Salas formò un poema epico tragico intitolandolo *los Amantes de Teruel* impresso in Valenza nel 1617, e poi Montalbàn ne compose il dramma di cui parliamo.

Malgrado de i difetti consueti l'azione principale è sommamente interessante e i caratteri degli amanti Diego ed Isabella con molta vivacità delineati. Ferdinando altro amante d' Isabella mal noto e mal gradito, ed Elena di lei cugina ed occulta amante di Diego formano gli ostacoli della loro felicità. Il padre d' Isabella la destina ad un ricco, e Ferdinando è tale, essendo Diego povero di beni e pieno solo di virtù e di valore. L'uno e l'altro nell' atto I la chiedono in isposa ad un tempo. Il vecchio riceve con sommo piacere le istanze del ricco, ma alle fervide insinuanti preghiere del povero egli rimane intenerito ed irrisoluto à segno che al fine la nega ad ambedue, al povero perchè è tale, ed al ricco per non dispiacere al povero valoroso degno di miglior fortuna. Diego si avvisa d' implorare un altro favore, cioè di permettergli di sperare la mano della figliuola nel caso ch'egli migliorasse di fortuna; ed a tale effetto chiede che destini uno spazio competente per tentar la sorte. Condiscende il buon vecchio, e si conviene che Isabella rimarrà senza prendere marito tre anni e tre giorni, e questi scorsi nè tornando Diego più ric-

ricco, possa dare la mano a Ferdinando, Diego va a militare sotto Carlo V che muove contro Solimano.

Nell' atto II i maneggi di Elena fanno sì che per due anni e mezzo nè le lettere di Diego giungano alla cugina, nè quelle di lei siano a Diego consegnate. In oltre per abbattere di un colpo la costanza d' Isabella si fa venire un finto soldato colla falsa notizia della morte di Diego, che riduce agli estremi la vita d' Isabella senza indebolirne la passione. Dall' altra parte Diego ha fatti prodigii di valore, ha salvata la vita all' imperadore, si è fatto ammirare nella Goletta, è stato il primo a montare sul muro di Tunisi; ma sempre sfortunato si trova tuttavia povero. Disperato si vuole ammazzare; giugne all' imperadore la notizia di quel trasporto; ne intende le avventure ed i meriti; lo dichiara capitano della propria compagnia; gli assegna tremila scudi annui sulle rendite di Teruel per mantenersi, e gliene dà altri quattromila per le spese del viaggio.

Non può disporsi Isabella a sposar Ferdinando prima di compiersi lo spazio accordato al creduto morto suo amante di tre anni e tre giorni. Nell' atto III scorso questo tempo un' ora dopo è costretta a dargli la mano. Dopo un altr' ora giugne in Teruel Diego vivo, ricco e glorioso. L' incontro de' due amanti è interessante. Vorrebbe

Isa-

Isabella narrare come sia condiscesa alle nozze, ma teme che sopraggiunga il marito, L'affretta a partire. Tradurrò esattamente qualche squarcio di questa scena. Vieni tu con salute? dice Isabella. Saprai poi del mio stato, risponde Diego; ma tu come stai? Morta sopra la terra, ella ripiglia e vuol partire. *Addio*, ella segue agitata,

*Addio; con te restar non mi è concesso.*
*Ti dirò solo in breve, che un soldato*
*Di tua morte recò nuove fallaci,*
*Che sospirai, che pianti,*
*Che morir volli... Ohdio! non è più tempo*
*Di rammentar quel che obbliare è forza!*
Die. *E di che è tempo?* Isa: *Di pensar ch'è questa*
*L'ultima volta, oimè, ch'io ti favello,*
*Che tu mi vedi . . . addio . . . . Ti amai, lo sai,*
*Partisti . . .* Die. *E bene?* Isa: *Si ostinò Fernando,*
*L'interesse parlò, l'udì mio padre.*
*Corse il romor della mentita morte . .*
*Ah maledetto sia l'infame, il falso,*
*Il comprato messaggio, onde mi vedo*
*A sì misero stato oggi ridotta!*
*Passò il tempo prefisso; amante invano*
*Volli oppormi al destin; minaccia il padre;*
*Donna, priva di te, figlia, obedisco.*
*E infin . . . . deggio pur dirlo? infin son moglie.* Van-

*Vanne, tel dissi già, lasciami, parti,*
*Che se ti miro più, perdermi possо,*
*E perdermi non vo'.* Die. *Pensa . . .*
Isa: *Non giova.*
Die: *Ben mio . . .* Isa: *Vanne.* Die: *Ah tu*
*speri invan, crudele,*
*Che tal freddezza e tal contegno io soffra.*
Isa: *Che far poss' io?* Die: *Al padre dir*
*ch' io vivo.*
Isa: *E' vano.* Die: *Parlar chiaro a Don Fer-*
*nando.*
Isa: *Sono già sua.* Die: *Prova la forza.*
Isa: *E' vana.*
Die: *Vientene meco.* Isa. *L'onor mio m' è caro.*
Die: *Fuggi sola.* Isa: *Ove?* Die: *A un giu-*
*dice ricorri.*
Isa: *A cui?* Die: *Di che sei mia.* Isa: *Non*
*è più tempo.*
Die: *Uccidimi.* Isa: *Io che ti amo?*
Die: *Segui dunque ad amarmi:* Isa: *Ah no-*
*bil nacqui.*
Die: *Qualche rimedio alfin trovar conviene*
Isa: *E' trovato:* Die: *Qual è?* Isa: *Morir*
*tacendo.*
Die: *Scelgo il morir, ma palesando al mondo*
*L' amor tuo, la tua fè.* Isa: *Sai ch' ho*
*un marito.*
Die: *Io, io son tuo marito, e dal tuo fianco*
*Appartarmi potrà solo la morte.*
Isa: *E l'onor mio?* Die: *Tutto si perda omai.*
Isa: *E la tua vita?* Die: *Oggi finisca.* Isa:
*E il mio*
*Consorte?* Die: *Non ti goda,* Isa: *E i*
*miei parenti?* Die-

Die: *Verſin tutto il mio ſangue*. Iſa: *Invano io prego?*

Die: *Io nulla aſcolto*. Iſa: *Ed io con queſta mano*
*Saprò morir*. Die: *Saprò morir anch' io.*

Parte Iſabella, la ſegue Diego; ma ella temendo che ſia veduto dal marito, per far che vada via, gli dice che l'abborriſce. L'anima dell'innamorato oppreſſa in tante guiſe dalla piena degli affetti non reſiſte a queſt'ultimo colpo, e ſpira di puro dolore, cagionando colla ſua morte quella d'Iſabella che gli muore accanto. La *relazione* ch'ella prima di ſpirare fa della morte del ſuo amante al marito, e le di lei eſtreme querele mal corriſpondono alla ſcena patetica e naturale che abbiam tradotta, eſſendo il rimanente pieno di arguzie, ſofiſticherie, ſciapitezze e concettuzzi impertinenti. Queſta compoſizione per lo più ſi vede ogni anno ſulle ſcene Spagnuole ſempre con piacere e concorſo, quante volte venga rappreſentato il carattere d'Iſabella da un'anima ſenſibile che per ventura o per arte non ſia ſtata avvelenata dalle caricature iſtrioniche. Tal era la delicatiſſima attrice *Pepita Huertas* mancata nel fior degli anni ſuoi.

Uno degli ſcrittori più fecondi e pieni di sfrenata fantaſia fu Fr. Gabriel Tellez di Madrid religioſo di S. Maria della Mer-

cede morto circa il 1650. Le sue commedie impresse in tre volumi in Madrid e in Tortosa nel 1634 portano il finto nome del maestro Tirsi de Molina. Egli accumulava gli accidenti di tal sorte che oltrepassava gli eccessi de' suoi contemporanei. A lui appartiene la commedia delle imprese de' Pizarri in cui corre dalle Spagne al Perù con somma leggerezza. Il teatro odierno non parmi che di questo frate rappresenti altra favola se non *el Burlador de Sevilla*, per altro titolo il *Convitato di pietra*. Niuno ignora la fortuna di questa stravagantissima composizione. In Ispagna continua a rappresentarsi. In Italia la tradusse il Perrucci Siciliano, ed i pubblici commedianti la ridussero a *soggetto* rendendola ancora più grottesca. Moliere la rettificò, facendone una dipintura d' un discolo, la spogliò della varietà, del bizzarro, del miracoloso, e ne dissipò il concorso. Fece altrettanto il Goldoni. Il dramma originale del frate ha trionfato per più di cento anni su tanti teatri, e si riproduce da' ballerini pantomimi, ad onta del re di Napoli che esce col candeliere alla mano a i gridi d' Isabella vituperata e ingannata da uno sconosciuto, di tante amorose avventure di Don Giovanni, de i di lui duelli, della statua che parla e camina, che va a cena, che invita Don Giovanni a cenare, che gli stringe la mano e l'uccide.

Giam-

Giambatista Diamante è autore di varie favole, alcune delle quali fino a' giorni nostri si sono conservate in teatro, e nel giro di ciascun anno costantemente vi compariscono. Ogni prima *Dama* del teatro Spagnuolo per far pompa di abilità apprende a rappresentar la di lui *Judia de Toledo*. L'argomento appartiene al regno di Alfonso VIII re di Castiglia che per sette anni perseverò nell' amore di una Ebrea Toledana chiamata nelle cronache nazionali *Fermosa*. Don Luis de Ulloa y Pereyra compose de i di lei fatti un poema di *76* ottave intitolato *la Raquel* che si trova inserito nel Parnasso Spagnuolo. L'azione del dramma incomincia dall' esiglio degli Ebrei decretato da Alfonso, per cui viene Rachele ad implorar la clemenza del sovrano, prosiegue col reciproco innamoramento, e termina colla morte di Rachele per mano de' Castigliani sollevati. Le stranezze dello stile, l' irregolarità, la buffoneria alternata cogli evenimenti tragici, non offuscano del tutto l'energia e la verità che si osserva nella dipintura delle passioni e de' caratteri di Rachele innamorata e ambiziosa e di Alfonso accecato dall'amore. Traluce agli occhi curiosi e sagaci qualche pensiero vigoroso e naturale, benchè sommerso, per così dire, fralle metafore spropositate. Tale parmi nella giornata I ciò che Rachele risponde al padre che vuol suggerirle quel che deve dire a re.

Non ho bisogno, gli dice, delle vostre ragioni per persuadere; e quando mai, aggiugne, il di lui sdegno confondesse il mio discorso,

*Yo harè que enmienden los ojos*
*los errores de mi labio.*

Tale nella giornata II è la risposta data da Rachele stessa ad Alfonso. Lascia il rispetto, le dice il re,

*Hablame como à tu amante,*
*No como à tu rey.* Raq. *No puedo,*
*Que ha poco que eres mi amante,*
*Y ha mucho que eres mi dueño.*

Tale nella giornata III il congedo che Rachele condotta a morire prende dal padre.

Diamante scrisse anche una favola sul Cid, e Pietro Cornelio ne trasse alcuni pensieri. A lui debbe questo sentimento di Chimene,

*Je sai que je suis fille, & que mon*
*pere est mort.*

Diamante avea detto ciò forse con maggior precisione,

*El conde es muerto, y yo su hija soy.*

Ma

Ma in fine che brami? si dice a Chimene; ed ella presso il poeta Francese risponde,

*Le poursuivre, le perdre, & mourir après luy.*

Diamante disse,

*Perseguille hasta perdelle,*
*Y morir luego con el* (1).

Ma sotto questo lungo e fecondo regno fiorì principalmente il famoso Pedro Calderon de la Barca assai conosciuto in Francia ed in Italia, de i cui drammi sacri o profani si valse frequentemente l' istesso Filippo IV. Egli compose almeno centoventi commedie oltre a un gran numero di prologhi o *loas*, delle quali una gran parte fino a' nostri dì continua a rappresentarsi, e secondo l' apparenza continuerà ancora. Sino all' anno 1664 non n' erano usciti che tre tomi, che poi crebbero a nove oltre a sei altri impressi in Madrid nel 1717, che contengono settantadue auti sacramentali.



(1) M. Arnaud nel tomo II della *Gazzetta letteraria* di Parigi mostrò con candidezza quanto il Cornelio tolto avesse al de Castro e al Diamante.

Ma il numero tanto di queſti che delle commedie appariſce molto maggiore perchè gliene attribuirono altre non ſue per accreditarle col di lui nome.

Di queſto celebre commediografo variamente giudicarono i critici e forſe ſempre con ingiuſtizia. Deificato da alcuni fu trattato da altri qual *moſtro e corruttore* del teatro. Non meritava la cieca idolatria de' primi, avendo laſciate a' poſteri molte coſe da migliorare, nè le amare invettive degli altri, per molti pregi che poſſedeva. Blàs de Naſarre, il quale cercò abbaſſare i più celebri drammatici Spagnuoli, per ſoſtituir loro un merito ideale di altri oſcuri ſcrittori, declamò proliſſamente contro le ſtravaganze, gli errori e l'ignoranza di Calderon. Senza dubbio queſto poeta (per accennarne alcuna coſa in generale prima di ſcendere alle particolarità di qualche ſua favola) moſtrò di non conoſcere, o almeno non ſi curò di praticare veruna delle regole che è più difficil coſa ignorare che ſapere: non ſeparò mai il tragico dal comico: penſando di moſtrare acutezza nell'elevar lo ſtile ſi perdè, non che nel lirico, nello ſtravagante (1): abbellì i vizj (errore ſopra ogni

(1) Il Sig Andres diede alla maniera di eſprimerſi di Calderon il nome di *ghiribizzi e di agguindolamenti*.

ogni altro inescusabile), e diede aspetto di virtù alle debolezze: fece alcun componimento di mal esempio, come *el Galàn sin Dama*: cadde sovente in errori di mitologia, di storia, di geografia. Ma Calderòn ebbe una immaginazione prodigiosamente feconda: non cedeva allo stesso Lope nell' armonia della versificazione: maneggiò la lingua con infinita grazia, dolcezza, facilità ed eleganza: seppe interessare gli spettatori con una serie di evenimenti inaspettati che producono continuamente situazioni popolari e vivaci. Sono, è vero, i suoi ritratti per lo più manierati e poco rassomiglianti agli originali che ci presenta la natura; ma non si allontanano molto dalle opinioni dominanti a' giorni suoi. Oggi che si conosce tutto il ridicolo della smania cavalleresca e de i duellisti mercè del piacevole pennello del Cervantes, i personaggi di Calderon rassembrano tutti Rodomonti o Pentesilee erranti; ma era cosa comune al suo tempo che un cavaliere prendesse di notte le sue armi, andasse in ronda sospirando sotto le finestre della casa della sua bella, e si battesse con chi passava. Per giudicar dritto di un autor comico, non basta intender l'arte, ma conviene saper trasportarsi al di lui secolo.

I generi scenici da lui coltivati furono tre, l'allegorico degli auti sacramentali, le favole istoriche, e le commedie di spada e cappa.

Quanto agli auti sembra ch' egli non avesse compresi gl' inevitabili inconvenienti attaccati al maneggiar sulla scena la delicata materia de' misteri della nostra religione. Al vedere egli deliziavasi nell' interpretarli con mille giuochetti puerili sulle parole e con tante buffonerie de' personaggi ridicoli. Eccone qualche pruova. Cristo ( dicesi in un auto ) morì nella *strada delle Tre Croci*, alludendo con equivoco meschino alle croci del Calvario e alla *calle de las Tres-Cruces* di Madrid. Con simile equivoco si dice che la Samaritana abita alla *calle del Pozo*. Con istrano anacronismo intervengono in un medesimo auto personaggi divini e umani divisi di paesi e di tempi, come la Trinità, il demonio, San Paolo, Adamo, S. Agostino, Geremia. L' Appetito, il Peccato, una Rosa, un Cedro, il Mondo, sono personificati negli auti (1). In quello intitolato gli *Ordini Militari* si figura che Cristo venga a domandare la Croce al Mondo, e che questo *personaggio* per concedergliela voglia sentirne l' avviso di Mo-

(1) Nicolas Fernandez de Moratin poeta non volgare e scrittore elegante anche in prosa prese a combattere il pregiudizio de' suoi compatrioti intorno agli auti sacramentali con due discorsi intitolati *Desengaños*.

Mosè, Giobbe, Davide e Geremia, i quali affermano che egli la meriti per lo *quarto* del Padre; dopo di che il Mondo si determina a dare a Cristo la Croce, affermando non averla finora concessa a veruno se non per onore. Nel *Laberinto del Mondo* l'Innocenza rappresentata dalla *Graziosa*, che corrisponde alle nostre *Servette* o *Buffe*, in presenza di *Theos* che è Gesù Cristo venuto su di una nave a redimere il mondo, dice del mare,

*. . . por mi cuenta he hallado*
*Que no es gracioso el mar aunque es*
*salado:*
*Mas fuera dicha suma*
*Que el chocolate hiciera tanta espuma* (1).

Ma

(1) Garcia de la Huerta, per giustificar l'anacronismo di Calderon di aver fatto usar l'artiglieria in tempo dell'imperadore Eraclio, citò Milton che l'introdusse nel combattimento degli Angeli; ed aggiunse che l'uno e l'altro *sublime ingegno* posposè con uguale ardire e felicità *lo proprio à lo sublime y marabilloso*. Non so se nell'auto riferito Calderon si propose ancora in grazia del *sublime* e del *maravigliosо* di mentovar l'uso del *cioccolate* prima della venuta d Cristo; almeno non costa che gli Angeli avessero fatto uso ancora di questa pozione Messicana.

Ma è inutile di più trattenersi su gli autì sacramentali banditi per sempre da' teatri Spagnuoli. Erano già tre mesi nel settembre del 1765 quando giunsi in Madrid, che per real rescritto del gran monarca CARLO III se ne proibì la rappresentazione per lo scandolo che producevano le interpretazioni arbitrarie e gli arzigogoli poetici su di così gran Mistero, e per l'indecenza di vedersi sulla scena una Laide rappresentar da Maria Vergine, una mima elevar la sfera sacramentale e cantare il *Tantum ergo*.

Nelle favole *istoriche* dove introduconsi personaggi reali, regnano le principali stranezze sì dello stile nel cercarvisi il sublime, come delle apparenze e degli accidenti accumulati senza modo per correre appresso alle novità e chiamar il concorso. Calderon ne compose moltissime che possono dirsi stravaganti; p. e. *las Armas de la Hermosura*, in cui Coriolano diventa un vero cavaliere errante de' bassi tempi: *Fineza contra fineza*, in cui si ammassano evenimenti disparati ed apparenze senza numero, e si stravolge il bellissimo episodio di Olinto e Sofronia di Torquato Tasso: *la Aurora en Copacavana* che a stento m' induco a crederla uscita da Calderon. In essa i Peruviani son dipinti a capriccio, e la storia dello scoprimento di Pizarro v'è adulterata ed involta in miracoli ed apparenze

sen-

ſenza oggetto e ſenza giudizio, e divenuta tutta fantaſtica per mezzo dell'Idolatria perſonaggio allegorico, che ſi agita, medita, eſeguiſce mille incanteſimi ſenza perchè e ſenza ſapere ella ſteſſa quel che ſi voglia nè quel che intenti.

Ma fra eſſe ſe ne leggono alcune più intereſſanti e più ſobrie e per varii tratti poetici e per ſituazioni pregevoli, ſe voglia uſarſi loro indulgenza per la ſolita irregolarità. Preſcelgo in queſto genere tragico, mal grado delle buffonerie, *la Hija del aire*, *el Tetrarca de Jeruſalèn*, *la Niña de Gomes Arias*.

Sotto il nome di *Hija del aire* (figlia dell'aria) Calderon, non altrimenti che il noſtro Muzio Manfredi, pubblicò due favole ſulle avventure di Semiramide. Nella prima ne dimoſtrò la prima gioventù, l'educazione ſelvaggia avuta ne' monti, le ſue nozze con Mennone indi con Nino re di Aſſiria. Nella ſeconda trattò del di lei regno dopo la morte di Nino, della maniera come tolſe il freno del governo al figliuolo inetto per regnare colle di lui ſpoglie virili, e della di lei morte. Nell'una e nell'altra è dipinto vivacemente il carattere di queſta regina ſtraordinaria piena di valore e di ambizione; ma nella ſeconda ſono gli evenimenti aſſai più dilettevoli e più atti a chiamare il concorſo.

*El Tetrarca de Jeruſalèn* contiene le ave-

ven-

venture di Marianna ed Erode, ed è forse la più famosa delle di lui rappresentazioni istoriche e quella che più spesso ho veduta riprodursi sul teatro di Madrid. La favola si aggira sul timore che ha Marianna di una predizione di un astrologo, che ella perirebbe preda di un gran mostro, e che Erode col pugnale che sempre porta allato darebbe la morte alla persona da lui più amata. Risaltano in questa favola il carattere di Marianna virtuosa quanto bella, a quello di Erode geloso ed amante.

Nell' atto I Erode tenta dissipare i di lei timori riguardo al mostro, e perchè non abbia a temere del pugnale lo getta in mare, supponendo Gerusalemme città marittima. Ma questo ferro fatale va a cadere appunto su di un uomo che a nuoto tenta salvarsi da un naufragio, e questi è Tolomeo suo capitano da lui mandato in soccorso di Marcantonio contro di Ottaviano. E' condotto questo Tolomeo col pugnale fitto nel corpo e prima che spiri fa un racconto del trionfo di Ottaviano e dell' armata Ebrea distrutta dalla tempesta. Ma egli a dispetto di un pugnale che l' ha trafitto vuol ciò riferire in settantacinque versi ripieni di concettuzzi e di circostanze inutili, entrandovi il *bucentoro* di Cleopatra *lavorato di avorio e coralli*, il mare divenuto *Nembrot de' venti che pone monti sopra monti e città sopra città*, la tavola su di

cui

cui si salva Tolomeo fatta *delfino impietosito*, il ferro che l'ha trafitto divenuto *cometa errante*, che corre la *sfera dell' aria contro l'umano vascello* del di lui corpo. Un poeta più sobrio avrebbe ad un moribondo risparmiato almeno sessanta di questi versi ed un pajo di dozzine di pensieri stravaganti,

*Tout ce qu' on dit de trop est fade & rèbutant,*

Intanto Ottaviano in Menfi per alcune carte comprende i disegni di Erode. E quali sono? Aspirare a divenire imperadore di Roma. E' una ipotesi troppo inverisimile per accreditar le situazioni che seguono, che un Idumeo signore di una parte della Palestina nel tempo che contendevano Ottaviano e Marcantonio, concepisca il disegno di farsi padrone di Roma. Ottaviano tralle carte nominate appartenenti ad Aristobolo ha trovato un ritratto della bella Marianna, e gli vien dato ad intendere essere immagine di una bellezza estinta. Il poeta riconduce lo spettatore a Gerusalemme ad ascoltare un dialogo di Marianna ed Erode che aringano ed argomentano a vicenda.

In Menfi comincia l'atto II che poi termina nella Giudea. Nell' intervallo degli atti si figura il Tetrarca fatto prigioniero, ed è condotto alla presenza di Ottaviano, che ha nelle mani il ritratto di Marianna.

Ero-

Erode s' ingelosisce ; Ottaviano lo minaccia e rimprovera, e gli volge le spalle ; Erode tenta di ammazzarlo col suo pugnale. Per render verisimile quest' attentato, dovrebbe supporsi che Ottaviano si trattenga col nemico senza verun testimonio, senza corteggio, senza guardie. Ma chi lo salva dalla morte? Una copia grande del picciolo ritratto che cadendo dal muro si frappone e riceve il colpo destinato ad Ottaviano. Il pugnale tolto dalla percossa immagine rimane in potere di Ottaviano, ed Erode è condotto a una torre per aspettar la sentenza della sua morte. La gelosia gli fa vedere la sua Marianna in potere del nemico che ne tiene varj ritratti. Pensa ad impedirgliene il possesso ancor dopo che egli sarà morto, ed in una lettera ordina la di lei morte, e la manda a Tolomeo. Per un intrigo amoroso di una damigella questa lettera passa nelle mani della stessa Marianna che con somma maraviglia e dolore ne legge il contenuto. Le sue giuste querele sono patetiche ma confuse in un mucchio di espressioni fantastiche. E' notabile la situazione di Marianna dopo la lettura della lettera. La tormentano l' amore e l' indignazione; nè a questo punto patetico altro manca che una esecuzione più naturale ed espressioni spogliate da i delirj de' secentisti.

L' atto III passa in Gerusalemme. Marianna si presenta ad Ottaviano coperta di un

un velo e domanda la vita del consorte. Non vuole udirla, e le dice,

*Si enternecer no espero*
*mis iras, paraque con ellas luchas?*

E Marianna con grandezza e vivacità ripiglia,

*Paraque tu gobiernas si no escuchas?*

Ottaviano convinto da tal detto si arresta, ma ricusa di ascoltarla prima che discopra il suo volto. Marianna si discopre, ed è ravvisata per l'originale della pittura. L'imperadore concede la grazia domandata, e nobilmente dilegua anche ogni sospetto svegliato in Erode da i di lei ritratti. Erode vuol mostrare la sua gratitudine alla moglie, ma ne ammira la somma mestizia e le lagrime. Ne vuol sapere la sorgente, e Marianna gli rimprovera l'ordine dato della di lei morte, mostrandogli il di lui foglio. Molti pensieri patetici ed energici si trovano sparsi nelle di lei querele; ma sono frammischiati a varie impertinenze pedantesche di quel tempo. Ella si ritira al suo appartamento per mai più non vederlo, giurando *por los dioses* che adora (1) che si get-

(1) Marianna di religione Ebrea e della stirpe sacerdotale degli Asmonei dovea giurare da gentile *per gli Dei che adoro?*

getterà in mare se ardisce entrarvi. Intende Ottaviano la strettezza in cui vive Marianna, e risolve di andar di notte a vederla. Quì Ottaviano diventa un innamorato di spada e cappa che si accinge ad un' avventura notturna; là dove egli prima per dissipare i sospetti del Tetrarca magnanimamente diede ragione della maniera per cui acquistò il ritratto, e poi lo lasciò in potere della stessa Marianna. Egli in fatti entra di notte nelle di lei stanze con poco decoro della maestà e con rischio della fama della regina. L' incontra, offerisce liberarla (quando che dovea e potea farlo decentemente colla propria autorità); Marianna gli dice che la sua prigionia è volontaria. Puerilmente ancora Ottaviano s'invoglia un' altra volta del ritratto che spontaneamente le avea consegnato; e la regina glielo nega e vuol bruciarlo. Ottaviano insiste, l'impedisce, vuol torglielo a forza; ella minaccia d' ammazzarsi col pugnale di Erode che Ottaviano porta al fianco. Non è questa una contesa tutta comica e indecente contraria alla verisimiglianza ed al decoro di questi personaggi? Ottaviano si arresta, ella fugge e getta via il pugnale; egli le corre dietro. Chi riconosce più in tal conflitto e strano insegnimento l' Ottaviano del resto della favola? Il Tetrarca viene col disegno di tentar di parlare a Marianna; si maraviglia de' fregi donneschi

sparsi

sparsi per la stanza; si avvede del suo pugnale che era rimasto in potere dell' imperadore; ode la di lui voce e quella di Marianna; sente tutta la sua gelosia; imbatte in Ottaviano, l' affronta; Marianna per separargli smorza il lume; Erode perde la spada, impugna il pugnale, incontra Marianna, l'ammazza, e poi si getta in mare.

E questa è la favola del *Tetrarca de Jerusalèn* che l'autore volle chiamar *tragedia*, ad onta delle buffonerie che quì ho tralasciate, dell' irregolarità e delle avventure comiche notturne; conchiudendo, che quì termina la tragedia, restando adempiuto l' *influsso*. Ed in ciò ancora è da riprendersi il poeta; perchè in vece di prefiggersi l'insegnamento di una verità, cioè che le passioni sfrenate e la pazza gelosia cagionino ruine e miserie, egli si è studiato d' insegnare che esse provengono dall' *influsso degli astri*. Era questa la bella moralità da insegnarsi sulle scene? Si combattono in tal guisa gli errori volgari? E' questa una dottrina concorde colla libertà umana e colla religione? Calderon incorse nel medesimo difetto nell' altra sua favola reale *la Vida es sueño*.

Credè il sig. Andres che il Francese Tristano avesse tolto l' argomento della sua *Marianna* dal Tetrarca di Gerusalemme. Ma che mai trovò egli di rassomigliante nella condotta della tragedia francese e della fa-

vola Spagnuola, in cui si vedono le additate tinte comiche miste alle tragiche, le irregolarità, que' ritratti adorati dal poco grave Ottaviano, quelle avventure notturne, il passaggio replicato de' personaggi da Gerusalemme a Menfi e da Menfi a Gerusalemme, la cura puerile del poeta di accreditar l'errore volgare dell'influsso? Ben però è certo che Ludovico Dolce precedè d'un secolo il Francese e lo Spagnuolo in valersi dell'argomento della morte di Marianna e della gelosia di Erode riferita dall'Ebreo Flavio Giuseppe, e ne formò una tragedia regolare recitata con tale applauso in casa di Sebastiano Erizzo, che quando volle ripetersi nel ducal palazzo di Ferrara, la calca che vi accorse ne impedì la rappresentanza. E chi non vede quanto più la *Marianna* di Tristano rassomigli a quella del Dolce, il quale se ne togli qualche languidezza ed espressione troppo famigliare, formò con giudizio di quella storia una vera tragedia regolare ed interessante? Ma siccome non dubitiamo di affermare che il Dolce per invenzione ed arte di tanto precedè, e vinse il Francese e lo Spagnuolo, così confessiamo che egli, non osando abbandonar la storia, non migliorò quanto dovea i caratteri di Marianna e di Erode; là dove a mio avviso Calderon dipinse più vivacemente il geloso furor di Erode, e rendè più interessante il carattere di Marianna amante, offesa, virtuo-

tuosa, sensibile e grande. Osserviamo ancora che l'Italiano nello scioglimento produsse assai meglio l'effetto tragico di quello che fece lo Spagnuolo colla morte di Marianna seguita all'oscuro per un equivoco mal condotto; ma ci sembra nel tempo stesso che il Dolce avrebbe meglio eccitato il terrore, se non iscemava l'odiosità prodotta dall'insana sevizia del tiranno coll'infruttuoso suo pentimento, o se dopo l'eccidio egli avesse con tutta evidenza fatto conoscere al geloso il suo inganno e l'innocenza di Marianna.

*La Niña de Gomes Arias* contiene la detestabile dipintura di un soldato discolo colpevole di più delitti, e segnatamente di tradire tutte le semplici donzelle che le prestano fede. Dorotea trafugata dalla casa paterna viene da lui che già n'è sazio, abbandonata in un deserto mentre dorme a piè dell'*Alpujarra*, ne' cui monti, presa Granata da Ferdinando ed Isabella, si permise che vivessero alcuni Mori come tributarj, i quali di tempo in tempo calavano al piano e rendevano schiavi i passeggieri. Allo svegliarsi Dorotea vedendosi dappresso un Affricano cerca lo sposo. Questa situazione richiedeva altre espressioni che le seguenti false e inverisimili:

*Dime* ( domanda al Moro ) *que has hecho del dia*,

*atezada nube parda?*
*ſombra, que has hecho del ſol?*
*noche, que has hecho del alba?*

E' preſa da' Mori, ma vien liberata da alcuni ſoldati Criſtiani e condotta in una caſa dove dimora l'iſteſſo Gomes ſuo traditore. Queſti penſa di menar via un'altra donzella di quella caſa, e per errore porta feco la ſteſſa Dorotea. All'apparir del dì nell'atto terzo egli ravviſa Dorotea trovandoſi nel medeſimo luogo dove l'abbandonò la prima volta, cioè a viſta di *Benamexi* città de' Mori. Diſpettoſo l'oltraggia, l'ingiuria, vuol di nuovo abbandonarla. Piagne la meſchina, domanda la morte; ma l'inumano prende una riſoluzione più barbara, e facendo ſegno a' Mori tratta di venderla. Meritano di notarſi le querele di Dorotea, mal grado de' freddi concetti che le deturpano. Ne darò una mia traduzione, e ne' paſſi dove i tratti patetici vengono traditi dalle falſe eſpreſſioni, non ſoſtituirò ad eſſe i miei penſieri, ma le traſcriverò in margine. Ecco come a lui parla Dorotea:

*Moſtro, barbaro, ingrato, ove traſcorri?* (1) *Che*

(1) L'originale è più abbondante, e forſe rappre-

*Che tenti? E a tanto orror giugner potesti*
*Senza temere i fulmini del cielo?*
*Vender mi vuoi tiranno? A un mostro vile*
*Vendermi, oimè, senza pensar che schiava*
*Se mi fè un folle amor, libera io nacqui?*
*Di qual barbaro mai, di qual selvaggio*
*Tanta infamia si udì? Quella che amasti,*
*Nè vo' già dir la sposa tua, tu stesso*
*Meni di un altro in braccio? Il giusto cielo*
*Mi vendichi di te: l'aria ti manchi,*
*Ti nieghi il sol la luce, e del tuo sangue*
*Ti vegga asperso, e dall' infame busto*
*Un carnefice vil quell' empio capo*
*Recida ... Ma che dico? Oimè, ben mio,*
*Mio sposo, mio signor, tua schiava io sono,*
*Fa di me quel che vuoi. Ma se ti offesi,*
*Se nel tuo sdegno incorsi, uccidi, mora*



presenta meglio il primo impeto della di lei passione; ma mi è sembrato ricercato soverchio ed incoerente il cumulo de' simili che vi si profonde affettatamente:

*Monstruo, ingrato, bruto, fiero,*
*pasmo horrible, asombro vil,*
*fiera inculta, aspid traidor,*
*cruel tigre, ladron nebli,*
*leon herido, lobo hambriento,*
*horror mortal, y hombre enfin &c.*

*La schiava tua senza cangiar catena;*
*Splenda a te sempre mai propizio il sole,*
*Placida l'aura ti vezzeggi: un terso*
*Specchio l'acqua ti sia: per te la terra*
*In ridente giardin tutta si cangi.*
*Il fiero Cagnerì cui tu mi vendi,*
*Quel dì che in preda mi lasciasti al sonno,*
*Amante si mostrò, che il ciel dispone,*
*Ch'io nell'essere amata ed abborrita*
*Sia del pari infelice* (1)*! Or tu vorrai*
*Darmi in sua man, nè sentirai quel gelo*
*Che suol provarsi ancor per chi si abborre?*
*Se amor non può, ti renda onor geloso.*
*Io pure udii dal labbro tuo talvolta*
*Che sposo mio saresti. Ah per sì caro*
*Nome che meritai qualche momento,*
*Signor pietà, mercè,*
*Deh non lasciarmi, oimè!*
*Presa in Benamexi*
*In man del Cagnerì* (2).

*Che*

(1) Si sono omessi alcuni versi, il cui senso si rapporta a questi due già tradotti,

*Porque soy en ser querida,*
*y aborrecida infeliz.*

(2) Questa specie d'intercalare patetico faceva nella rappresentazione un ottimo effetto; ed io ho procurato conservarlo imitandone la variazione del metro. Ecco i versi dell'originale:

*Se-*

*Che se per non serbar la data fede*
*Fuggir mi vuoi, ben ti prometto e giuro*
*Obbliarla per sempre ed in un chiostro*
*Girmi a chiuder di quì, dove co' voti*
*Dal ciel t' implorerò giorni felici*
*Quel tempo che il dolor della tua assenza,*
*Della perdita tua, mi lasci in vita.*
*E se Beatrice ingelosir pur temi,*
*Se mi vegga tornar teco a Granata,*
*Io stessa a lei dirò che per errore*
*Di sua casa salii, che vi ritorno*
*I suoi dubbj a calmar, che di mio padre*
*L'ira io fuggia, tu lei salvar credendo*
*Salvasti me, ma che non v' è fra noi,*
*Nè mai fu arcano onde si adombri e*
*offenda.*
*E quando in servitù vuoi pur ch' io viva,*
*Dia legge a me chi innamorar te seppe.*
*Lei servirò; nè più avvilir si puote*
*Disingannato amor, femminil fasto.*
*Ma se il mio pianto a intenerirti è vano*
*Per quel che sono, a quel che fui deh*
*pensa.*
*Nacqui di nobil padre, il sai, da lui*
*Amata mi vedesti, e rispettata*



*Señor Gomes Arias*
*duelete de mi;*
*no me dexes presa*
*en Benamexi.*

*Nella patria da nobili e volgari.*
*Ti ascoltai, ti credei, patria ed onore*
*( O memoria crudel! ) per te perdei.*
*Pietà, signor, quel miserabil vecchio*
*Pensa qual resterà, quando l' infausta*
*Novella a lui del mio destin pervenga:*
*Vendicarsi vorrà, quando non sia*
*Altri uccidendo, colla propria morte.*
*Ma già... misera me... mi manca il fiato...*
*Mi balza il cor... dalla funesta rupe*
*Già scende il Cagnerì* (1) *... Signor, mio bene,*
*Pietà di me, pietà di te: rientra*
*In te stesso per te: cangi il pentirti*
*In merito il delitto; o tu vedrai*
*Congiurato in tuo danno, e cielo e terra* (2).
*Signor, pietà, mercè,*

*Non*

(1) Il poeta nel fervore della passione si è quì permesso una specie di delirio, facendo che Dorotea in quello stato dubiti se il Cagnerì sia *una nuvola nera che si abbassi al mare delle di lei lagrime per poi precipitare in diluvio che inondi la terra*. Si è tralasciato di tradurre questo gergo.

(2) Anche quì si è sostituito un solo verso ad un finale istrionico solito a porsi nelle *relaciones*. Dorotea gli dice che si volgeranno contro di lui *cielo, sol, luna, estrellas, hombres, aves, fieras, peces, montes, peñas, troncos, fieras, aqua, fuego, tierra, viento*.

*Non mi lasciare, oimè!*
*Presa in Benamexi*
*In man del Cagnerì.*

Ma l'infelice è dall'inumano Gomes data in potere dell'Affricano. Viene poi liberata dalle armi della regina Isabella, la quale informata delle di lei avventure, ed avuto in suo potere lo spietato Arias, decreta ch'egli risarcisca l'onore di Dorotea sposandola ed indi perda la testa su di un palco.

Ognuno vede che questo atroce misfatto è quell'istesso che commise un mostro Inglese in persona di una Caraiba, la quale oltre all'avergli dato il cuore e il possesso di se stessa, gli avea di più salvata la vita. L'uomo ingrato in ricompensa, giunto con lei a salvamento nella Barbata, vendè la sua liberatrice. Se l'argomento della favola di Calderon è finto, egli immaginò quel che eseguì il detestabile Inglese. Se egli trasse dal fatto della Caraiba l'argomento del suo dramma, perchè mai trasportò dalla nazione Inglese alla propria quell'infamia che eccita il fremito dell'umanità? E se tralle antiche leggende Spagnuole si rinviene eziandio questa spietatezza (di che lascio a' nazionali la cura d'investigarlo), egli è da dire che l'umana malvagità volle copiare se stessa, e far ripetere nel declinar del passato secolo ad un Inglese quel

che

che già avea eseguito uno Spagnuolo.

Ma il merito particolare di Calderon non si appalesa nelle favole istoriche ove per lo più volendo esser tragico, grande, sublime, diventa turgido, pedantesco, puerile. Egli trionfa nelle commedie dette di spada e cappa, presentando a' sagaci osservatori un gran numero di situazioni interessanti, colpi di teatro curiosi disposti acconciamente, regolarità maggiore, stile più proprio del genere, e dialogo quasi sempre naturale. Quindi è avvenuto che mentre le commedie dell'istesso Lope e di quasi tutti i suoi coetanei più non compariscono sulle scene di Madrid, vi si sostengono quelle di Calderon. Noi qui potremmo addurne diverse degne di leggersi; ma ci contenteremo di quelle che più spesso si rappresentano, o che hanno alcun particolar pregio. Ben tessuto è il viluppo delle due commedie *Casa con dos puertas mala es de guardar*, e *Tambien ay duelo en las damas*, le quali si rassomigliano ne' colpi scenici. Tiene l'uditorio svegliato l'intrigo della commedia *los Empeños de un acaso*, dove per accidente più che per interesse passano i personaggi d'uno in un altro impegno. Lo stile è proprio del genere eccetto quando gli amanti vogliono parere spiritosi, fioriti e leggiadri, perchè allora diventano enimmatici e pedanteschi. Fu tradotta da' Francesi col titolo *les Engagemens du hazard*.

Si rassomigliano in varie cose le commedie *Nadie fe su secreto*, e il *Secreto à voces*, ma sono artificiose e notabili per alcune situazioni comiche. Nella prima un principe ama l'innamorata del suo favorito, e sapendone i secreti toglie agli amanti l'opportunità di parlarsi, di sposarsi e di fuggirsi via. Nell'altra un servo diventa la spia del proprio padrone, che è il segretario d'una principessa da cui è occultamente amato. Egli ama una dama della di lei corte, e la principessa sa il di lui amore ma non l'amata. Gl'innamorati per comunicarsi anche in pubblico quanto passa, hanno posto fra loro una cifra, che rende inutili tutte le diligenze e gli avvisi della spia. Quest'intrigo riesce piacevole, e sarebbe a desiderarsi che il poeta avesse renduta più verisimile la pratica della cifra. Senza mettere per ipotesi che gli amanti sieno un Perfetti e una Corilla, cioè versseggiatori estemporanei, è impossibile persuadere all'uditorio ch'essi s'intendano. Ecco in che consiste la cifra. Colui che comincia a parlare, prende in mano un fazzoletto per avvisare all'altro che stia attento. Indirizza poi a' circostanti un discorso diverso dal secreto, del qual discorso però ogni prima parola di un verso s'intende diretta all'amante; di modo che raccogliendo in fine tutte le prime voci, ne risulti l'avviso che si vuol dare. Questa cifra è soggetta a due

oppoſizioni . Primieramente la prima voce da prenderſi nella favola di Calderon è ſempre il principio di un verſo e non già di un periodo terminato. Di poi la lunghezza del diſcorſo rieſce inveriſimile all' improvviſo nel parlare, dovendoſi fare due diſcorſi ſeguiti di materie differenti colle medeſime parole . E ſe Calderon viveſſe , confeſſerebbe che a tavolino diſteſe egli con qualche ſtudio ciò che ſuppone che i ſuoi perſonaggi faceſſero eſtemporaneamente . Siane un ſaggio l' avviſo che dà Laura all' amante nella giornata II. Ella vuol dirgli ciò che ſiegue :

*Flerida ha ſabido ya*
*que de aqui no te auſentaſte,*
*y que con tu dama hablaſte,*
*de que muy zeloſa eſtà.*

Ciaſcuna parola di queſti quattro verſi dee ſervire per prima parola di ogni verſo del diſcorſo generale indirizzato a tutti gli altri, di maniera che ciaſcuno di queſti verſi forniſce le quattro prime parole de' quattro verſi del ſentimento che ſi dirigge agli aſtanti . Eccone la prima ſtrofa:

Flerida , *cuya beltad*
ha *con tu ingenio igualado*,
ſabido *es quanto ha moſtrado*
ya *mi afecto mi humildad*.

Da

Da ciò apparisce l'inverisimiglianza della pratica esecuzione di tal cifra parlando. V'è però la maniera di migliorare tale artificio, per fuggir l'inconveniente che risulta dal far parere che sappia il personaggio esser la commedia scritta in versi.

Contansi tralle migliori commedie del medesimo autore per situazioni interessanti e per caratteri ben dipinti *el Medico de su honra*, *Primero soy yo*, *Dicha y Desdicha del nombre*, *el Garrote mas bien dado*. La commedia *No ay burlas con el amor* contiene i caratteri di due sorelle che si contrastano, Leonora sensibile, facile e nell'espressioni e nelle maniere naturale, Beatrice schiva, ritrosa, nojosamente stoica, affettata. L'ostentazione dell'erudizione greca e latina di Beatrice c'induce a sospettare che Moliere ne avesse tolta l'idea delle sue *Donne Letterate*; ma ciò è incerto, ed è sicuro dall'altra parte che il vivacissimo colorito della favola francese ha un impasto originale. La commedia *Mejor está que estaba* è fondata (come la maggior parte delle Spagnuole) nel concorso di varj colpi di teatro. Ma ben notabile (e l'avvertì anche M. Linguet (1)) è la situazione delle prime scene, in cui Car-

(1) *Teatro Spagnuolo* tomo I.

Carlo si ricovera in casa di Flora per aver ammazzato un uomo ed è da Flora nascosto. Ella intende poi che l' ucciso è il di lei cugino, nè perciò lascia di proteggerlo e salvarlo. In questa favola Calderon non ha evitato il solito difetto di mescolare colle scurrilità le sagre cose. Il buffone stà parlando col Podestà, e gli è detto che si contenga nel dovuto rispetto alla presenza del Podestà. *Norabuena*, egli risponde,

*Diciendo yo la verdad,*
*ser que importa en conclusion*
*el* Trono, *ò* Dominacion,
*quanto mas el* Potestad.

In tutte le favole Calderoniche non è da cercarsi regolarità ed unità nel tempo, nel luogo, nell' azione e nell' interesse. Ma nella sola favola *los Empeños en seis horas*, vi si trova di proposito racchiusa l' azione quasi nel tempo della rappresentazione. Si vede che l' autore volle tesserla con tale angustia, non per osservar le regole prescritte, ma per desiderio di riuscire in una impresa allora forse reputata difficilissima. Di fatti egli si studiò sempre di ritrovare argomenti artificiosi e capaci di recar maraviglia, senza aver la mira a cercarli idonei ad inspirare amore per qualche virtù o a rilevare una massima istruttiva. E che insegna quest' intrigo degl' *Impegni in sei ore?*

*ore ?* Per mezzo di un manto si prende senza verisimiglianza un equivoco, per cui Nisa è creduta Porzia da un personaggio che viene a sposar quest' ultima ; e quando l' equivoco si scioglie, che mai vi s' impara ? Egli vorrebbe incessantemente inculcarsi a' poeti scenici, che il diletto non debbe mai andar disgiunto dall' insegnamento. Ma ad onta di tanti difetti di regolarità, di stile e d' istruzione le favole di Pietro Calderon de la Barca contengono molti pregi, per li quali piacquero e piacciono ancora in Ispagna, e trovarono traduttori ed imitatori in Francia prima di Moliere ed in Italia nel passato secolo. Che se altrettanto non è concesso a tanti e tanti commediografi, bisogna dire che nelle di lui favole si nasconda un *perchè*, uno *spirito* attivo vivace incantatore, per cui, secondo Orazio, sogliono i poemi ascoltarsi con diletto quante volte si ripetono. Egli è questo *perchè*, questo *spirito* elettrico che sfugge al tatto grossolano di certi freddi censori di Calderòn.

Nel tempo ch' egli di tanti componimenti arricchiva il teatro Castigliano, altri poeti fiorirono ancora, ma principalmente Agostin Moreto ed Antonio Solis, i quali per avventura nulla a lui cedevano per fantasia, e lo superavano in qualche altro pregio.

Moreto, giusta il costume del secolo, scrisse varie commedie in compagnia di altri

tri poeti, e non poche ne produsse solo, e chiudonsi in tre volumi, de' quali il primo uscì in Madrid l'anno 1654; ma cessò di comporne tosto che fu iniziato negli ordini sacri a' quali ascese. In generale questo scrittore usa della libertà spagnuola meno di Calderon, per lo più distendendosi la durata dell' azione a pochi giorni. Ha parimente più copia di sali e più lepidezza, dipinge i caratteri con maggior vivacità comica, ed hanno i suoi colpi di teatro più varietà. Se la moda e l' esempio non avesse rapito Moreto, forse in lui si sarebbe veduto il Moliere delle Spagne. La perizia che avea in porre alla vista il ridicolo d' un carattere, comparisce singolarmente nella sua commedia *el Marquès del Cigarral*. Questo marchese è un ridicoloso vantatore pieno di una sognata nobiltà di cui pretende tirar l' origine da Noè. M. Scarron la tradusse in Francia e l' intitolò *Don Japhet*; ma non contentandosi di ritenerne le grazie, le caricò fuor di proposito. Lo stile di Moreto generalmente è moderato e proprio del genere comico, eccetto quando parla l' innamorato, perchè allora egli si perde nel lirico e nello stravagante al pari degli altri. Le facezie ed i motteggi sono graziosi e frequenti, ma egli segue i compatriotti nell' usanza di scherzare sulle parole sacre. Don Cosmo dice nella giornata I, *ad Ephesios responsion*, nella II giura

il

il personaggio *por el santisimo bote de la Magdalena santa*, nella III esclama *valgame todo el Psalterio*. Lo spettatore volgare che altra scuola pubblica non suole avere che il teatro, si conferma con ciò nell' abito di abusare delle sacre espressioni. Moreto non per tanto pieno di buon senso vide molti difetti del teatro spagnuolo, e più di una volta ne rise. In questa motteggia sull' uso d' introdurre i servi buffoni, che sono gli arlecchini di quelle scene, ad assistere a i discorsi de' principi, ed a mettervi il loro sale. Quanto alle unità di tempo e di luogo si vale de' privilegj nazionali ma con discretezza. L' azione comincia in Ortaz e prosiegue e termina in Consuegra, e vi s' impiega almeno lo spazio di dodici giorni; dicendo Don Cosme nella I giornata a Leonora che vada a Consuegra, dove egli si porterà passati dieci giorni, e nella prima scena poi della II giornata,

*Ayer se cumplió el plazo prometido,*
*En que ha señalado su venida;*

sono dunque trascorsi undici giorni, e l' azione principale non è pure incominciata.

Ma egli compose la *Confusion de un Jardin*, in cui seppe tessere un' azione regolare passata in un giardino nel giro d' una notte. Anche in essa riprese i compatriotti che appiccavano indivisibilmente agl' inna-

morati i buffoni con manifesto detrimento della verisimiglianza. Egli fa che l'innamorato all'entrar nel giardino dia congedo al suo servo, il quale si lagna di essere il primo servo con cui il padrone non si consigli, e che rimanga escluso da' di lui secreti maneggi. Si vede che Moreto volle comporre una favola dentro le regole senza dipendere dall'uso spagnuolo. Essa è tanto regolare quanto gl'*Impegni in sei ore* di Calderòn; ma è più semplice, meno caricata di accidenti, e non meno dilettevole. Ma queste commedie che noi con ingenuità mettiamo alla vista, sono state forse additate da' Nasarri e da' Lampillas? Si confrontino le loro scritture. Anche in questa favola si vedono le solite allusioni buffonesche alle cose sacre. Essendo preso un cavaliere nel giardino, la *Graciosa* dice,

*Es noche de Jueves santo*
*que se hace prision en huerto,*

Non dee però dissimularsi che nè gl'*Impegni in sei ore*, nè la *Confusione d'un Giardino* ho veduto rappresentar mai in Madrid nella mia lunga dimora.

*El Desdèn con el Desdèn*, altra commedia di Moreto, comparisce sempre con nuovo diletto sulle scene Castigliane. Benchè sottoposta ai soliti difetti d'irregolarità, vi si ammirano pennelleggiate con somma maestria

ſtria le paſſioni di una dama bizzarra che vuol parere ſuperiore all' amore. Moliere la traduſſe intitolandola la *Princeſſe d' Elide*, ma queſta copia fatta per altro frettoloſamente ſembra aſſai fredda a fronte dell' originale. Che vivacità in Moreto! Che delicato contraſto di un orgoglio nutrito fin dalla fanciullezza, e di un amor naſcente nel cuore di Diana! Che intereſſe in tutta la favola progreſſivamente accreſciuto a miſura che ſi avanza verſo il fine! Tutto queſto ſi deſidera nella copia che ne abbozzò Moliere. In prima queſto gran comico Franceſe traſportò l' azione tra' remotiſſimi principi Greci d' Elide, d' Itaca, di Pilo e della Meſſenia, e con ciò alla bella prima ne diminuì l' evidenza e l' intereſſe, che fuor di dubbio noi prendiamo più facilmente per oggetti che più a noi ſi avvicinano. Di poi quel *Moròn* Franceſe comparato col ben grazioſo *Polilla* Spagnuolo compariſce un freddo buffone. Appreſſo l' Eurialo di Moliere che è il conte de Urgèl di Moreto, introduce il ſuo ſtratagemma di fingerſi nemico di amore ſpogliato di circoſtanze che l' accreditino, ed in un modo languido che annoja coloro che conoſcono l' originale Spagnuolo. In oltre l' inſipidezza colla quale la Principeſſa d' Elide entra nell' impegno d' innamorare Eurialo, copre di gelo l' invenzione di Moreto. *Je vous avoüe* (atto II ſcena 5) *que cela m' a donnè de l' èmo-*

*tion , & je ſouhaiterois fort de trouver les moyens de châtier cette hauteur*. Qual differenza da queſte parole a quelle della ſcena di Diana con Cintia in cui naſce il di lei impegno! Con quanta energia ella s'irrita alla freddezza di Carlo! Qual pennellata maeſtrevole in queſti due verſetti,

*Aunque me cueſte un cuidado,*
*He de rendir à eſte necio,*

ne' quali tutta ſi manifeſta l'anima orgogliosa di Diana, e la facilità ch'ella ſi luſinga d' incontrare a vincerlo! Giunto in Madrid m'imbattei a ſentirli eſpreſſi dalla ſingolare attrice Mariquita Ladvenant con tal ſagace miſto di certa ſicurezza maeſtoſa, di diſpetto, e di una riſa ironica, che pareva di aver letto nell'anima di Moreto. Nè anche la copia Franceſe rappreſenta in menoma parte le vaghe tinte originali di una ſcena della II giornata, in cui Carlo cade a paleſarſi amante, e vien trattato da Diana coll'ultima fierezza e col disdegno più altiero, per la qual coſa egli ſcaltramente ripiglia la diſſimulazione, ed ella rimane mortificata e ſempre più impegnata ad innamorarlo davvèro. Invano parimente ſi cerca nella copia la bellezza della ſcena della III giornata, in cui Carlo ſi finge preſo di un'altra e la chiede in iſpoſa, così che la geloſia finiſce di trionfare del cuore di

Dia-

Diana. E finalmente la languidezza, con cui la Principessa d'Elide vuole esigere da Aglante che la vendichi rifiutando la mano di Eurialo, se si confronti colle infocate espressioni di Diana gelosa, superba è disprezzata, rassomiglia un fuoco fiaccamente dipinto alla vista di una fornace ardente.

Anche l'altro valoroso comico Francese M. Regnard rimase al di sotto di Moreto nell'imitare ne' suoi *Menecmi* varie scene piacevoli della commedia di Moreto *la Ocasion hace el ladron*. In essa una baligia cambiata ed un nome preso a caso da un cavaliere cui importa di non esser conosciuto, forma un intrigo assai vivace. Vi si veggono con molto artificio condotte le comiche situazioni, e con verità dipinti i caratteri, specialmente quello di Don Manuel de Herrera, in cui si ravvisa un natural ritratto de i discendenti de' nobili, che commettono azioni ingiuste degne di ogni rimprovero, e pure credonsi onorati purchè non rubino; quasi che l'infamia dipenda da questo solo genere di delitti. M. Linguet ha renduta a Moreto tutta la giustizia per questa favola preferendola ai mentovati *Menecmi* di Regnard. Egli l'ha inserita nel suo Teatro Spagnuolo con altre due del medesimo autore, cioè il *Parecido en la Corte*, e *No puede ser guardar la muger*. Il *Parecido* è una commedia di rassomiglianza che ha varie scene piacevoli e dove il buffone

ha una parte competente. L' altra è stata adottata dagl' istrioni Italiani e recitata spesso all' improvviso. Ma in questa si vuole osservare che il poeta per sostenere il sentimento opposto introduce un fratello che non è la persona più scaltra del mondo, nè la più atta a vegliare sugli andamenti della sorella; ed oltre a ciò essa è da riporsi tralle favole di cattivo esempio, che danno peso appo i volgari alle massime perverse del libertinaggio (1).

Termineremo di parlar di Moreto colla commedia intitolata *el Valiente Justiciero*, nella quale si ritraggono al vivo le tirannie baronali quando regnava in Ispagna con tutto il vigore il governo feudale. Vi si rappresenta un *Rico-Hombre* di Castiglia padrone di Alcalà e delle città, castella e villaggi che le sono intorno, vantandosi egli di *passeggiare sempre per le proprie possessioni per dieci miglia di circuito*, e queste non già dategli per mercede da qualche sovrano, ma guadagnate contro i Mori a colpi di lancia. Egli gonfio non meno della ricchezza che del legnaggio dice,

. . . *que*

(1) Da ciò si vede che M. Linguet ha raccolte ma non scelte le favole pel suo Teatro Spagnuolo.

*. . . . . que en Castilla*
*vió Ricos-hombres mi casa*
*antes que Reyes fu silla;*

laonde rende a se stesso giustizia in questa guisa:

*Pues quien ha de poner ley*
*en un hombre como yo,*
*que ya que Rey no nació,*
*tampoco es menos que el Rey?*

Queste pennellate eccellenti preparano ad intenderne le ingiustizie e le violenze; e vien descritto come ingannatore di nobili donzelle delusè colla parola di matrimonio e poi rifiutate con discortesia e dispregzo, come rapitore di spose illustri, come derifore dell' autorità reale quando si tratta della sua pretesa giurisdizione. E' degna di osservarsi l'ultima scena della I giornata, in cui il *rico-hombre* chiamato Don Tello riceve in propria casa il re Don Pietro il crudele in qualità di un privato cortigiano chiamato *Aguilera*. Don Tello parla con poco rispetto del re che crede assente, ed il finto Aguilera alzandosi ne lo riprende con bizzarria; ma Don Tello quasi sdegnandosi di corrucciarsi con una persona tanto, al suo credere, inferiore a lui per nobiltà e per valore, gli dice con tranquilla superiorità,

*Sienteſe el bueno Aguilera.*

Queſto tratto di alterigia è vendicato nella II giornata. Don Tello è coſtretto dal re a venire a Madrid. Entra nella reale udienza ed è obbligato ad aſpettar lungo tempo il ſovrano, il quale eſce al fine ad aſcoltarlo ma leggendo una lettera, nè badando a Don Tello che gli s' inginocchia davanti. Il buffone che al ſolito aſſiſte a queſt' incontro, rileva cotal diſprezzo, e motteggia il padrone mortificato col ripetere quel verſo,

*Sienteſe el bueno Aguilera.*

Di poi Don Tello pe' ſuoi delitti è condannato a morte. Ma perchè egli più d' una volta ha moſtrato diſprezzo del valor perſonale del re che ſi teneva per prode, per ordine ſecreto del ſovrano è condotto fuori della prigione e di Madrid. Il re ſenza farſi conoſcere duella con lui, lo diſarma, e ſi ſcopre, godendo di avere umiliato e convinto l'orgoglioſo vaſſallo non meno del proprio potere che della gagliardia.

Prima di paſſare alle commedie di Antonio Solis, queſt' ultima favola di Moreto ci torna in mente quante volte i poeti Spagnuoli hanno introdotti i ſovrani che depoſta la maeſtà ſi trattengono in domeſtici col-

colloquii con contadini senza scoprirsi. Distinguonsi in tal particolare altre due commedie applaudite, e solite anche al presente a rappresentarsi in Madrid, cioè *el Montañes Juan Pasqual*, ed *el Sabio en su retiro*. La prima dicesi composta da un *Ingenio*, e vi è introdotto anche il re Don Pietro il crudele, il quale andando alla caccia obbligato da un' improvvisa tempesta si ritira in casa del *labrador Juan Pasqual*, con cui nel tempo della cena ragiona allegramente, ed intende parlar di se, senza le basse lusinghe cortigianesche, da un uomo di buon carattere e fornito di saviezza. L' altra commedia *el Sabio en su retiro* appartiene a Giovanni *Matos Fragoso*, ed è la migliore delle sue favole (1). Notabili sono in essa il carattere del re Alfonso detto il Savio, e quello di un uomo di campagna pieno di virtù e di buon senso naturale. Interessante singolarmente è la scena della loro cena; e i discorsi del re e di Juan Pasqual sono ben degni degli elogj de' giornalisti Francesi e di M. Linguet. I miei leg-

(1) Quest' autore ha composte altre favole difettose per condotta e per istile, che più non si rappresentano, come sono *el Job de las mugeres*, *los Vandos de Rabena* &c. E' migliore di queste *el Galàn de su Muger*.

leggitori vedranno forse con piacere tradotto qualche squarcio di questa favola; ed io prescelgo un discorso di Juan Pasqual con cui s' indirizza all' autore della natura, perchè ne manifesta il carattere:

*Arbitro di natura, alto sovrano*
*Della terra e del ciel, quali non debbo*
*Grazie alla tua pietà, che di tai doni*
*Sì mi colmasti, che quanto si scopre*
*Dalla vicina rupe a quella valle*
*Che di alte olive sì folta verdeggia,*
*Tutto a me serve! I copiosi favi* (1)
*Quanto mele raccolgono, al suol quanti*
*Gravosi tralci di dolcissime uve*
*Inchina il ricco peso, quanti monti*
*Di dorato frumento ingombran l'aje,*
*Tutto, tua gran mercè, per me si aduna.*
*Nè la ricchezza è la maggior ventura*
*Che mi donasti; un placido riposo,*
*Una*

(1) L'originale veramente quì si diffonde per ben quaranta versi per dire ciò che quì si accenna in cinque; ma i concetti sono troppo tinti delle puerilità dello scorso secolo. Coprono, vi si dice, di tal sorte la campagna i miei armenti, che quando si appressano a bere nel più copioso rio, per passare all' altra sponda lo seccano bevendo, e con ciò *la puente de su misma sed fabrican*, cioè si fabbricano un ponte colla propria sete.

*Una gioja innocente appien gradito*
*Rende lo ſtato mio ; che l' uom felice*
*Tant' è quant' ei ſi reputa . Lontano*
*Da cure ambizioſe infra i caſtagni*
*Infra le quercie , in ruſtico abituro*
*Nacqui , e dodici luſtri io viſſi lieto.*
*Nè il re vidi giammai , nè di Siviglia*
*L' altera corte , e ſol due leghe appena*
*Lunge è da quì ; tal mi cagiona orrore*
*Il doppio maſcherato cortigiano .*
*Meno tranquilli i dì fra miei paſtori*
*Che mi onorano a gara , ed i miei voti*
*A' cittadini onori io non ſollevo :*
*Chè gir sì alto è ben ſomma follia*
*Per cader poi con più fatal ruina .*
*Temo l' eſempio di robuſta quercia*
*Che de' venti al ſoffiar ſpeſſo ſi ſpezza ,*
*Quando debole canna il lor furore*
*Stanca cedendo , e col piegarſi vince .*

Gl' Ingleſi hanno un picciolo componimento intitolato *il Re ed il Mugnajo di Mansfield*, cui l' autore Dodsley dà modeſtamente il nome di *novella drammatica* . Vi ſi vede un re d' Inghilterra che ſmarrito in una foreſta ſi ricovera ſolo in caſa del mugnajo , dove aſcolta i propoſiti de' campagnuoli e l' infedeltà uſata da un ſuo cortigiano ad una contadina (1) . Veriſimilmente l' autore ne

(1) L' autore della *Choix de Petites Pieces du Thè-*

ne tolse l' argomento dalle favole di Moreto, o dell' Anonimo o di Matos. Non per tanto M. Sedaine che ha scritto in Francia *le Roi & le Fermier*, e M. Collet autore della *Partie de chasse de Henri IV*, confessarono di aver seguita la favoletta inglese, ignorando che questa era una debole copia delle nominate commedie spagnuole.

L' altro degno contemporaneo di Calderòn e Moreto è il celebre autore della storia della Conquista del Messico Antonio Solìs. Senza eccettuarne l' istesso Moreto, egli ha rispettate più d' ogni Spagnuolo le regole del verisimile. Circa l' unità di tempo quasi mai non si valse della libertà nazionale nelle favole di spada e cappa, e si limitò a un giorno di ventiquattr' ore, e talora di poco eccedè i due. Non manca di colpi di teatro e di comiche situazioni, e su-

*Thèâtre Anglois* che vi ha inserita la favola di Dodsley commenda l' autore di essa come uomo onesto e scrittore filosofo che non perde di vista la correzione de' costumi e la proscrizione del ridicolo; ma confessa di non trovarvisi nè saviezza d' intrigo nè regole di teatro. Io credo che il maggior difetto di essa sia che manchi d' interesse tanto il carattere del Mugnajo quanto l' avvenimento di Peggy col Milord, il quale interesse ben si trova nelle favole spagnuole accennate.

supera l'istesso Calderòn, se non nell' eleganza, nella proprietà della locuzione comica; non vedendosi nelle di lui favole que' groppi di stravaganze ne' quali cade Calderòn. Solis fa parlare i personaggi con naturalezza, giusta il carattere e la passione, e se alcuna volta sottilizza rapito dal turbine che tutti gli altri aggirava, non mai incorre in metafore straniſſime, o nella mostruosa mescolanza del tragico col comico. M. Linguet ha di lui tradotto soltanto *Un bovo hace ciento* commedia bene avviluppata che si continua a rappresentare; ma forse poteva far migliore scelta fralle seguenti. *Amparar al enemigo*, che dal Celano in Napoli fu tradotta in prosa e intitolata *Proteggere l'inimico*, ha più d'una situazione interessante, locuzione propria, e un' azione che non dura più di due notti, e tre giorni. *La Xitanilla de Madrid* fu parimente tradotta dal medesimo col titolo la *Zingaretta di Madrid*. Una novella di Cervantes diede l'argomento a questa favola, che ha somma grazia in castigliano, e perde nelle traduzioni. Le comuni passioni, le gelosie, gli amori, gli sdegni, le riconciliazioni, hanno in essa un grazioso colore di novità. La durata dell' azione passa di poche ore le ventiquattro. Sebbene per le passioni generali e per l'intreccio si è veduta con piacere anche ne' teatri italiani, tuttavolta fuori delle Spagne è impossibile

il

il ritenere scrivendo i tratti originali della dipintura degli zingani Andaluzzi che acquistano ancor grazia maggiore nella rappresentazione che ne fanno i nazionali. Più di una fiata ho veduta rappresentar questa commedia ( perchè quasi in ogni anno si ripete ) or dall' eccellente attrice *Pepita Huertas* già morta, or dalla *Carreras* che già si era ritirata dal teatro quando io lasciai le Spagne. L'una e l'altra con pari applauso, benchè per differenti pregi, si segnalarono nel carattere di *Preziosa*, Rendevasi accetta la prima per certa grazia naturale tutta nobile che faceva trasparire in mezzo a i modi ed a i gerghi zingareschi, Questo bel misto di grazia, di spirito, e di nobiltà mirabilmente conveniva a una giovanetta di sommo talento e vivacità ma disdegnosa e bizzarra ancor nell' amore, la quale in fine si scopre di esser nata dama. Si distinse in seguito la *Carreras* nella rappresentazione fattasene nel 1781 per la viva imitazione delle maniere di quel ceto da non potersi migliorare. Stando poi nella convalescenza di una grave infermità si destinò l'anno 1782 a rappresentarla nel passar che fece S. A. il conte d'Artois per Madrid andando al campo di San Roque; ma dopo della prima scena ella cadde in un profondo deliquio e convenne che la Graziosa Apollonia supplisse sul fatto la di lei parte; nè poichè si riebbe dalla nuova infermità volle,

le, benchè giovane, tornar più sulle scene. Altra commedia del Solis è il *Doctor Carlino*, la quale anche si contiene ne' termini di poco più di un giorno. Il personaggio che dà il titolo alla favola è tratto dalla commedia imperfetta del Gongora, ed è dipinto felicemente; ma questa commedia non è rimasta sulle scene. Nella commedia *el Amor al uso* (che Tommaso Cornelio tradusse ed intitolò *l' Amour à la mode*) Solis ha pure rappresentato un' azione che si compie in 24 ore. Vi si dipingono vivacemente in istile faceto e naturale i costumi e le leggerezze giovanili. Vi si mette in vista la galanteria di una dama e di un cavaliere che fanno vista di amarsi, avendo però ciascuno più d'un intrigo amoroso per le mani. Solis sopravvisse a Calderon, il quale morì assai vecchio nel 1681, e tutti si rivolsero a lui, perchè succedesse all' estinto poeta nel comporre gli *autos sacramentales*; ma egli risolutamente ricusò di porvi la mano, confessandosi insufficiente di seguirlo in tal carriera. Verisimilmente questo valoroso scrittore che non calcò le vestigia di Lope nè di Calderon e de' loro seguaci nell' irregolarità delle commedie e nello stile, conobbe ancora gl' inconvenienti e le mostruosità annesse a quell' informe specie di dramma.

Si avvicinano a' soprallodati poeti il Messicano Giovanni Ruiz de Alarcon, Antonio

Za-

Zamora, Giovanni La Hoz e Francesco Bances de Candamo. Molte commedie essi diedero al teatro spagnuolo benchè oggi poche se ne rappresentino.

Comparisce alcuna volta la commedia di Alarcòn intitolata *No ay mal que por bien no venga*, *Don Domingo de Don Blas*. Vi si scorge veramente la solita viziosa mescolanza di grandi interessi reali con avventure mediocri e di persone tragiche con caratteri comici senza rispettarvisi le unità. Notabile non per tanto per le stravaganze è il carattere originale di Don Domingo, cavaliere onorato e valoroso, ma talmente innamorato del proprio comodo e così avverso a quanto possa torgli il menomo uso della propria libertà, che giugne all'eccesso e ne diviene ridicolo. Il re di Leone passa per Zamora? Don Domingo non si cura di andar cogli altri nobili a corteggiarlo. Il re lo manda a chiamare? Egli si affretta ad obedire sol per liberarsi presto da quella noja. Il re vuol fargli qualche grazia, dicendo che domandi pure? Egli lo prega che se continua a dimorare in Zamora, gli risparmi l'onore di più chiamarlo. Ode che in una casa si stà cantando? Per goder da vicino di quella musica, senza invito monta su e si pone a sedere. Giugne chi se ne ingelosisce e lo disfida; ed egli accetta, ma vuol batterssi senza levarsi da sedere. Andando per la città mena seco un servo, che

che oltre ad un parasole porta sotto il braccio uno scabello, di cui Don Domingo si serve in istrada per riposare. Questo personaggio capriccioso che tal volta eccede e si rende inverisimile e tocca il buffonesco della farsa, è non per tanto interessante pel valore di cui è dotato, e per la fedeltà che in ogni incontro mostra al suo sovrano.

Tralle commedie di Antonio Zamora che raccolte in due tomi si sono impresse ne' principj del nostro secolo, havvene due che oggi si rappresentano. La prima s' intitola *No ay plazo que no se cumpla, ny deuda que no se pague*, cioè non vi è tempo che non giunga nè debito che non si paghi; ed è il Convitato di pietra in parte rettificato. Zamora spogliò la mostruosa favola del frate di molte inverisimiglianze, colorì assai meglio il carattere del libertino, circoscrisse l' azione all' ammazzamento del comendatore, rammentando per racconto i trascorsi del Tenorio in Napoli, e ritenne solo il prodigio della statua convitata che parla e camina e convita indi uccide Don Giovanni. Quanto al tempo egli si permise la licenza di tre mesi d' intervallo dal I al II atto, nel qual tempo si scolpisce il magnifico sepolcro dell' Ulloa. Anche lo stile è più sobrio e lontano da molte stranezze nazionali di que' tempi. L' altra commedia del Zamora solita a rappresentarsi è l' *Hechizado por fuerza* ( l' ammaliato a forza )

il cui ſtile, l'azione e i caratteri ſi contengono ne' limiti di quel genere comico che ſi appreſſa alla farſa. Pecca ancora nell'unità del tempo, durando l'azione intorno ad un meſe; come altresì in quella del luogo, benchè non eſca da' contorni di Madrid; ma l'uno e l'altro difetto rimarrebbe diſſimulato ſopprimendoſene alcuni verſi. Poche commedie ſpagnuole hanno la piacevolezza di queſta ridicola favola.

*El Caſtigo de la miſeria*, cioè il caſtigo dell'avarizia, di Giovanni la Hoz laſcia alla critica poche coſe da cenſurare, e non poche da lodare. La ſudicia avarizia di Don Marcos Gil, che oltrepaſſa gli Euclioni e gli Arpagoni, è colorita con tratti vigoroſi, e ben punita con un matrimonio di una finta ricchiſſima vedova Indiana che in effetto è una povera donna di Salamanca. Anche queſta favola partecipa aſſai della farſa; ma i caratteri ſono ben dipinti, e lo ſtile è buono, comico, grazioſo.

Franceſco Bances de Candamo compoſe più commedie, tre ſole delle quali ſi riveggono alcuna volta ſulle ſcene, lo *Schiavo in catene d'oro*, il *Sarto del Campiglio*, il *Duello contro l'innammorata*. Non v'ha regola di veriſimile che in eſſe non ſi trasgrediſca, nè ſtranezza di ſtile che non poſſa notarviſi; e pur vi ſi diviſa un artificio che ne rende gli argomenti intereſſanti. Impreſe Candamo a dar nella prima favola una le-

lezione scenica a' principi, col medesimo intento che ebbe M. de Marmontel ne' discorsi di Giustiniano e Belisario. E siccome nel libro di tal Francese la morale e la politica che vi si spargono, vengono avvelenate da una perpetua languidezza, dall' inverisimiglianza e da più di un errore di calcolo politico e morale, oltre a quelli della religione; così nel dramma spagnuolo la lezione che si pretende dare a' sovrani, tende a distruggere un principio erroneo ed a stabilire una falsità opposta. Un suddito ardito che crede avere studiato, censura il governo di Trajano e si ribella. L' imperadore benigno per castigarlo se l' associa al trono. Il suo disegno è di mostrare che non vale lo studio scompagnato dell' esperienza; ma si fonda questa massima *que no es ciencia que se estudia la del reinar*, la quale è manifestamente falsa. Studio richiede il regno; ma studio saldo, profondo; studio di cognizioni immediatamente necessarie a diversi rami della politica, della publica economia e della legislazione; studio non iscompagnato dall' intelligenza degli affari. Il Camillo di Candamo avea studiato male; si dovea dunque insegnare che al principe conviene studiar bene. In fatti egli vien dipinto ignorante non solo ne' principj politici che mettono capo nella ragion naturale e delle genti, ma ancor nella geografia e nella storia. Or che avea egli studiato? delle cian-

ce? Candamo dunque dovea insegnare, non a disprezzare i libri, ma bensì a saperli scegliere, e che l'arte del regno ne' buoni libri si apprende non meno che nel maneggio degli affari; altrimenti il popolo nella scuola pubblica del teatro porterà a casa un grossolano pregiudizio contro il sapere. Se i principi studieranno l'arte di cantare, danzare e versseggiare come Nerone, in vece di quella di regnare, diventeranno musici, ballerini e rimatori, e non già principi illuminati. Se come Alfonso che fu detto il savio, studieranno l'astronomia a segno di crederssi abili a dar consigli all' Autor delle cose per migliorare il sistema celeste, essi diventeranno astronomi temerarj e principi inetti. Ma se impareranno l'arte di ben conoscere i proprj popoli, di pesarne l'energia, di diriggerla a vantaggio dello stato, di calcolarne la forza e la debolezza, di moderarne gli eccessi e di correggerne i difetti, di animarne la virtù co' premj in vece di scoraggiarla col disprezzo, di emendarne gli errori da padre e non da despoto, i principi che si dedicheranno a questo studio, calcheranno le orme de' Titi e degli Antonini, i quali furono degni e dotti principi. Se apprenderanno a ben ragionare, a sapere i doveri di ogni classe di uomini, a scemare i loro bisogni e per conseguenza i loro delitti, in vece di aumentarli, e si faranno istruire da' filosofi veri, da i Leibnitz,

bnitz, da i Volfii, da i Lock, da i Monteſquieu e da i Genoveſi, applicandone le dottrine al maneggio degli affari, ed imitando i regnanti benefici e ſcienziati, eſſi riſcuoteranno gli applauſi univerſali e l'approvazione di ſe ſteſſi. Se s'illumineranno co' viaggi, co' libri ſavj e colla converſazione de' ſapienti e de' buoni, come fece Pietro il Grande di Ruſſia, eſſi ſapranno in pochi anni rifondere le nazioni ed eſſerne i creatori. Se volgeranno le cure ad alleggerire i popoli dal peſante fardello delle leggi fra ſe talora diſcordi e talora avverſe all'umanità, e quaſi ſempre biſognoſe di una legione di comentatori, come pensò in Napoli il Cattolico re CARLO III, e come ha eſeguito in Pietroburgo l'auguſta CATERINA II col codice Ruſſiano; e ſe veglieranno poi all'eſecuzione della nuova legislazione, eſſi renderanno i ſoggetti e ſe ſteſſi felici. Adunque dalla favola di Candamo riſulta uno ſciocco inſegnamento, cioè che l'arte del regnare non s'impara ſe non col maneggio. Se per apprendere ogni arte ſi richiede diſpoſizione naturale, ſtudio oſtinato e pratica ragionata, di grazia l'arte di regnare ch'è l'ultimo sforzo dell'umana ragione, ſi dovrà attendere dalla ſola preſenza de' caſi, i quali ſempre ſono infinitamente ſcarſi e fra ſe diverſi, e quindi inſufficienti a darci principj applicabili ad ogni evento? E come maneggiarſi bene ſen-

za una norma, senza bussola, senza aver coltivata la ragione? Ogni arte che si acquisti a forza di pratica materiale, s' impara errando; e gli errori de' principi sono sempre fatali. Quello soltanto che nella favola di Candamo merita lode, è che vi si mostra coll' esempio di Camillo questa verità morale, cioè che un principe buono che voglia bene adempiere al suo dovere, è un vero schiavo, che col manto reale ricopre le proprie dorate catene, dovendo per bene de' popoli rinunziare a non poche delizie concesse a' privati. E questa verità imparata colla pratica di un lungo regno ha prodotto di tempo in tempo le abdicazioni di Silla, di Diocleziano, di Amorat, di Carlo V, di Cristina di Svezia ecc.

L' altra commedia di Candamo il *Sarto del Campiglio* è una mescolanza di affari pubblici ed affetti privati, e di accidenti mal disposti con qualche situazione interessante. Io l' ho veduta tradotta in prosa italiana poco felice, ma spogliata in gran parte delle arditezze dello stile e delle solite irregolarità.

*Il Duello contro l' Innamorata* chiama il concorso coll' azione principale, benchè si aggiri per vie tortuose. Una dama bizzarra esige dall' amante infedele un giuramento di non palesarla e prende l' aspetto di un principe nella corte della sua rivale. Col nome finto, altro non potendo, sfida l' amante.

Egli

Egli è nell'angustia o di combattere contro una donna amata nella pubblica piazza o di rimaner disonorato, o di mancare al giuramento con iscoprirla. Ma essendogli lasciata l'elezione dell'armi, esce dall'impegno scegliendo di combattere colla sola spada, e col petto nudo non solo di armi ma di vesti. La donna altera vinta da quest'artificio è costretta a palesarsi col pianto. Nel tempo stesso l'innamorato, il quale si era raffreddato nel di lei amore per un sospetto ingiusto, si trova disingannato per altri accidenti, e le dà la mano di sposo. Questo scioglimento curioso ha renduto noto questo dramma, e M. Linguet l'ha inserito nel suo Teatro Spagnuolo, intitolandolo *la Fidelitè difficile*.

Incredibile è il numero de' contemporanei e successori di Calderon, i quali con minor vena, fuoco e felicità hanno seguito il di lui metodo. Io potrei impinguare questa parte del mio libro con più migliaja di commedie e de' già nominati scrittori e di molti altri, come Godinez, Bocangel, Cuellar, Paz, Huerta, Zarate, Monroy, Anna di Caro ecc.. Ma qual vantaggio o diletto apporterebbe un catalogo di favole per lo più mancanti d'arte, di gusto e di giudizio? qual gloria alla nazione sì gran numero di talenti abbandonati al trasporto d'una immaginazione calda e disordinata e innamorati di un parlar gergone metaforico, enim-

matico, giganteſco? Eſſi tutto poſero lo ſtudio a riempiere le sregolate loro favole di ripetute impertinenti deſcrizioni e pitture di cavalli, tori, armature, navi, giardini, palagi, duelli, battaglie navali e terreſtri, naufragj, di avventure romanzeſche d'ogni maniera. Queſti ornamenti ridondanti, ſtrani, capricciosi, contrarj al genere rappreſentativo, formavano allora il ſublime delle favole ſpagnuole, e niuno di eſſi ne andò libero. Per la qual coſa tanti giudizioſi critici nazionali ſtrepitarono negli ultimi tre ſecoli contro le follie teatrali, lusingandoſi di arreſtare l'inondazione fangoſa colle loro letterarie querele (1). Più grave ancora è l'accuſa fatta a' loro compatriotti per l'oſcenità de' loro drammi negata in vano colla ſolita ſtranezza dal nominato apologiſta, e ripreſa con forti eſpreſſioni dal Canarieſe Giovanni Ceverio de Vera morto in concetto di ſantità nel 1600 con un *Dialogo contro le commedie Spagnuole*, indi dal P. Fr. Giovanni della Concezione, dal lodato Naſarre e dall'amico Moratin.

(1) Di ciò è inutile allegare quì di nuovo i teſtimonj nazionali deſideroſi di una riforma nelle patrie ſcene avendogli citati nel *Diſcorſo Storicocritico* contro le ſtrane aſſerzioni del Lampillas.

latin. Laonde confessando l' immensa fecondità degl' ingegni Spagnuoli, ed il loro sale comico non bene avvertito da chi volle scherzare con dire che essi *nè anche sapevano ridere senza gravità*, per servire alle leggi della storia che del vero si alimenta, osserviamo che rarissime sono le commedie che da tali rimproveri si esimono. Ma non lasciamo di dire che se essi al loro sale nativo, alla vivacità e fecondità dell' immaginazione, alla predilezione che hanno pel teatro, accoppiato avessero un prudente timore di offendere la verisimiglianza, e si fossero appigliati ad uno stile più conveniente al genere, avrebbero forse in tal carriera superati i loro vicini e i lontani.

Da quanto quì abbiamo ora appena accennato ben si rileva perchè nel XVII ancor meno che nel precedente secolo si trovino tragedie vere. Montiano che ne fu il più diligente investigatore appena giunse a contarne sette o otto e pure sregolate. Perciò (dirò sempre) si vogliono compatire alcuni forestieri, e fra questi M. Linguet (cui non ha punto liberato dalle insolenze ingiuste per lo più del fu Garcia de la Huerta l' essere stato tanto benemerito del teatro spagnuolo) se avanzano che la vera tragedia o non si è coltivata o non si è conosciuta dalla maggior parte della nazione.

Quasi tutte le tragedie del secolo XVII appartengono a Cristoforo Virues avendone

egli

egli solo prodotte cinque nel 1609. *La Gran Semiramis* non è una tragedia divisa in tre atti, ma una rappresentazione de' fatti di questa regina in tre tragedie separate quanti sono gli atti. La *Cruel Cassandra* contiene molti fatti e molti ammazzamenti. *Attila furioso* si aggira su gli amori di questo re Unno. *La Infeliz Marcela* per avviso del Montiano è anzi una *novella* che una tragedia, in cui intervengono anche persone basse e comiche. L' unica che senza esitare possa chiamarsi tragedia, è la sua *Elisa Dido* (1).

Una tragedia intitolata *Pompeyo* compose Cristoforo de Mesa traduttore dell' Iliade di Omero e dell' Eneide di Virgilio impressa nel 1615, e dell' Ecloghe, e della Georgica pubblicate nel 1618 insieme colle Rime e colla nominata tragedia. Reca però maraviglia che un ingegno così esercitato, e che di più pregiavasi di aver per cinque anni frequentato ed ascoltato in Italia Torquato Tasso, avesse scritta una tragedia sì cattiva, seguendo il sistema erroneo de' compatriotti anzi che l' esempio degli antichi e di Torquato. Il suo Pompeo comparisce in Lesbo, passa in Farsaglia, s' imbarca, ritorna a Lesbo.

(1) Delle tragedie del Virues vedasi il Discorso I del lodato Montiano.

Lesbo e va a morire in Egitto.

Forse dopo l' Elisa Dido del Virues non possiamo contare altre tragedie del XVII secolo che la traduzione delle Troadi di Seneca fatta da Giuseppe Antonio Gonzalez de Salas che s' impresse nel 1633, in cui quasi sempre superò in gonfiezza l' originale; e l' *Hercules Furente y Oeteo* di Francesco Lopez de Zarate pubblicata con altre opere nel 1651, nella quale si nota qualche squarcio sublime. Ma nè queste nè quelle del Virues sono mai state rappresentate ne' teatri di Madrid mentre io vi dimorai.

Tale è la storia del teatro Spagnuolo fino alla fine del passato secolo da me con pazienza e fede compilata senza averne trovato esempio (1). Varie cose ne trattarono il Montiano, il Luzan, il Nasarre, l' Anto-

(1) L' ab. Lampillas o travedendo o volendo far travedere citò una sognata *Storia teatrale delle antiche nazioni e della Spagnuola* composta da Agostin de Roxas. Essa non era altra cosa che certi dialoghi intitolati *Viage entretenido* dove si trattava del *mestiere e della vita laboriosissima de' commedianti Spagnuoli*; di che vedasi l' Antonio, e 'l mio *Discorso*. Lampillas dunque ricevè da qualche Huerta di Madrid falsissime notizie sulla letteratura teatrale spagnuola, e sull' opera di questo Roxas; e quindi o fu impostorato egli stesso, o volle impostorare.

tonio, le cui lodi o invettive non volli adottare senza averle pesate con imparzialità. Soprattutto ho badato a schivare le loro inutili decisioni generali. E che giovano esse quando non sono verificate su i medesimi drammi? Io ne ho scelti ed esaminati i migliori, ed ho potuto su di essi particolareggiare, ed accennarne con fondamento i difetti assai noti, e le bellezze, delle quali non ancora si erano avvisati i nazionali di far diligente inchiesta. Possa questo mio lavoro inspirar loro il disegno di fare una collezione delle favole sceniche spagnuole scelta e ragionata mille volte promessa e mai non intrapresa! Possa facilitarne l'esecuzione questa mia storia! Allora gli Spagnuoli che mostrano già tanti progressi fatti nelle scienze e nelle arti, vedranno a tutta luce le loro forze e le loro debolezze teatrali, e si volgeranno a calcare miglior sentiero. Allora si avvedranno che tralle potenti cagioni che vi ostano, son da noverarsi gli scritti de' Lampillas, degli Huerta, e di altri simili declamatori ed infedeli adulatori de i difetti del teatro nazionale. Allora (o ch'io m'inganno) da scrittore antispagnuolo qual mi vollero dipingere non meno i meschini che gl' insolenti apologisti, sarò tenuto per uno de' benemeriti di una nazione, di cui non meno nel *Discorso* contro del Lampillas che nell' *Orazione funebre per Carlo III* recitata ed impressa nell' aprile

le del corrente anno 1789, abbozzai un sincero elogio dettato dal cuore e dalla verità, e non dalle speranze nè dalla bassezza lusinghiera Lampigliana.

## CAPO V

*Tragedie Latine d'Oltramonti: Tragici Olandesi: Teatro Alemanno.*

PRima di accennar qual fosse lo stato degli spettacoli scenici del secolo XVII in Alemagna, si vuol notare qualche sacra tragedia latina di alcuni celebri letterati sparsa qua e la oltre le Alpi e i Pirenei. Giorgio Bucanano compose il *Jefte* ed il *Batista* impresse in Londra nell' officina Elzeviriana l' anno 1628, nelle quali sostenne i personaggi principali con molta dignità nel collegio di Guyenne il celebre Michele Montagna. Daniele Einsio pubblicò la tragedia degl' *Innocenti*. Ugone Grozio cui si dee una dotta collezione di frammenti di antichi tragici, scrisse il *Giuseppe*, o *Sofamponea*; ed il *Cristo paziente* stampate nel 1648 in Amsterdam.

Quanto ai componimenti nel nativo idioma, benchè in Olanda altro non sia stata

la

la commedia che una farsa grossolana piena di stranezze e scurrilità indecenti, pur si trova qualche tragedia da mentovarsi. Il Vondel si è distinto fra' suoi per alcune tragedie al pari di Cornelio e di Shakespear, benchè a questi tanto inferiore. La lunghezza delle scene, le stravaganze e le irregolarità che vi si osservano, non lasciano risplendere abbastanza qualche pensiero nobile che in esse si rinviene. Il suo *Palamede* ebbe voga perchè la morte di questo Greco si applicava a quella di Olden-Barnevelt gran pensionario della repubblica. I *Fratelli* o i *Gabaoniti* riscosse maggiore applauso, e si tradusse anche in tedesco. Antonide-van-del-Does anche scrisse una tragedia della *Conquista della Cina* benchè di poco felice riuscita. Venghiamo al teatro Alemanno.

Comparve in Alemagna a quel tempo un ingegno elevato che sulle orme del Petrarca mostrò a' suoi la buona poesia, e traducendo qualche dramma Greco, Latino e Italiano aprì il sentiero della vera drammatica colà fino al suo tempo sconosciuta. Fu questi Martino Opitz di Boberfeld nato nel 1597 e morto nel 1639. Mentre nel 1625 Pietro Cornelio produceva in Francia il suo primo componimento scenico, Opitz trasportò in tedesco le *Troadi* di Seneca. Tradusse poi nel 1627 la *Dafne* del Rinuccini, nel 1633 imitò un' altr' opera italiana

na intitolata *Giuditta* (1), e nel *1636* tradusse l' *Antigone* di Sofocle corredandola di dotte note. Tutti questi componimenti scritti con eleganza superiore a quanto erasi colà prima di lui prodotto, bastarono ad additar la via, ma non a perfezionar la bell' opera di fondarvi il vero gusto; e forse la morte che lo rapì di soli quarantadue anni del suo vivere, ne impedì il pieno trionfo.

Lo secondarono con debolezza alcuni scrittori, ma in vece di tener dietro alla luce permanente de' buoni esemplari imitati da Opitz, corsero appresso a uno splendore efimero che gli abbacinò. Andrea Grifio corrotto

(1) Secondo che scrivesi da' signori Juncker e Lieubault nella dissertazione premessa al *Teatro Alemanno* uscito in Parigi nel 1772, Opitz imitò la sua *Giuditta* da un' opera italiana. Secondo ciò che affermò l'ab. Arnaud nel *Giornale Straniero* parlando d' un' dramma di Weiss nel 1760, Opitz non scrisse verun componimento scenico tratto dal proprio fondo. Ma il noto ab. Aurelio Giorgi Bertòla nel capo III dell' *Idea della poesia Alemanna* afferma che nella Giuditta Opitz mostrò di saper *caminare con egregia riuscita anche fuori delle tracce altrui*. Egli però non ne recò documento veruno, nè mostrò d' aver confrontata la Giuditta del Tedesco con quella dell' Italiano. Fu dunque la sua una semplice asserzione, che ci lascia nella nostra opinione sostenuta da' nominati Francesi.

rotto dallo spirito secentista dal 1650 al 1665 pubblicò l' *Arminio*, *Cardenio e Celinda*, *Caterina di Georgia*, la *Morte di Papiniano*, e *Carlo Stuardo* tragedie; di più *Santa Felicita* tratta da una tragedia latina di Niccolò Causin, i *Gabaoniti* tradotta dalla mentovata tragedia olandese del Vondel, la *Balia* tradotta dalla commedia italiana di Girolamo Razzi, il *Pastore stravagante* tradotto da un' altra francese di Giovanni De la Lande; e finalmente due sue commedie gli *Assurdi Comici*, e l' *Uffiziale tagliacantone*, e due opere *Piasto* e *Majuma*.

Daniele Gaspare di Lohenstein giunse all' eccesso del mal gusto imitando con maggior caricatura il Marini. Compose cinque tragedie, *Epicari*, ed *Agrippina* pubblicate nel 1665, *Ibraim* nel 1673, e *Sofonisba*, e *Cleopatra* nel 1682, le quali presentano di quando in quando qualche lampo d' ingegno in mezzo alle mostruosità.

Uno de' più noti imitatori di Lohenstein fu Giovanni Hallemann, il quale dal 1660 al 1673 compose sei tragedie, *Marianna*, l' *Amor celeste*, il *Teatro della fortuna*, la *Tenerezza paterna*, la *Vendetta divina*, la *Vendetta astuta*, in oltre la *Virtù trionfante* commedia, l' *Amore ingegnoso* pastorale, e l' *Innocenza moribonda* opera. Ma Hallemann con pari gonfiezza, e co' medesimi difetti del suo modello vide i proprj drammi più lungo tempo applauditi e rappresentati.

Per

Per far argine alle ridevoli ſtravaganze de' nominati ſcrittori, Criſtiano Weiſſe rettore del collegio di Zittau precipitò nel baſſo e nel triviale. Le ſue favole comiche e tragiche ſi rappreſentarono da' collegiali dal 1677 in poi. Tutto congiurava a tener lontano dall' Alemagna il buon guſto teatrale. Quindi avvenne che i commedianti per mendicare aſcoltatori ricorſero ai *Gran Drammi Politici ed Eroici* tragedie groſſolane condite dalle buffonerie di *Han Wourſt*, che vuol dire Giovanni Bodino o Salciccia, e corriſponde all' *arlecchino* Italiano e al *grazioſo* Spagnuolo.

Adunque con giuſta ragione il coronato Filoſofo di *Sanſ-ſouci* parlando dello ſtato delle arti del Brandeburgo al finir del paſſato ſecolo e al cominciar del preſente ebbe a dire (1): " Gli ſpettacoli Alemanni erano allora poco degni di eſſer veduti. Ciò che da noi chiamaſi tragedia, è un miſto moſtruoſo di gonfiezze inſieme e di baſſezze buffoneſche, ignorando i noſtri autori le più comunali regole del teatro. La commedia è ancor più deplorabile, altro non eſſendo che una farſa groſſolana riſtucchevole per chiunque abbia fior di guſto, di buon



(1) Nel tomo II delle *Memorie di Brandeburgo ſu i coſtumi, induſtria ecc.*

costume e di politezza. La regina Sofia Carlotta tratteneva in Berlino l'opera italiana, il cui compositore era il celebre Bononcini; e da quel tempo cominciammo a contare qualche buon musico nazionale. Erasi in corte introdotta una compagnia comica francese che rappresentava i componimenti di Moliere, di Cornelio " ecc.

Ed in fatti dopo la *Dafne* di Opitz, e l'*Elena e Paride* rappresentata in Dresda nel 1650 s'introdusse tra' Tedeschi il gusto dell'opera, ed ogni principe dell'Imperio volle avere una sala d'opera musicale. Una se n'eresse anche in Amburgo. Pensarono poi a formarsi un'opera nazionale; ma sia per debolezza di coloro che ciò tentarono, ovvero sia per l'indole dell'idioma, essi riuscirono così infelicemente, che atterriti dalle critiche tralasciarono di più comporre opere tedesche. Così l'opera italiana e la commedia francese furono i soli spettacoli ammessi nelle corti de' principi Alemanni.

## CAPO VI

### *Teatro Inglese.*

UNa potente convulsione nel cominciar del secolo XVII giva agitando gli umori del corpo Britannico sempre disposti a ribel-

bellarsi, e minacciava un prossimo sconvolgimento nella costituzione. La corte movea diverse molle per allargare i confini della prerogativa reale, ed i parlamentarj pieni di grandi idee di libertà e di uguaglianza Presbiteriana, ambivano di annientarla. Crebbe il male in guisa che si vide con orrore un buon re sentenziato da' rei vassalli passar dal trono al palco, e lo stato che soffrir non volle nel re legittimo un' autorità soverchia, si trovò effettivamente schiavo sotto gli specioši nomi di *repubblica* e di *protezione*. Cromwel cassò con insolenza il parlamento, e ne convocò un altro composto de' suoi parziali scelti fra il popolaccio, detto per derisione il parlamento di *barebone*, cioè osso spolpato. Tra gli atti di tal parlamento trovansi dichiarate inutili e d' istituzione pagana le scienze e le università dove s' insegnano.

Quanto al teatro la nazione fin dal regno di Carlo I avea cominciata una guerra letteraria che durò dieci o dodici anni, altri sostenendo gli spettacoli scenici, altri contro di essi scagliandosi. I Puritani volevano estirparli. Pryne gli perseguitò col suo *Histriomastix*, mettendo alla vista le mostruosità e le indecenze de' drammi Inglesi. Queste contese e la gran rivoluzione avvenuta nella costituzione dello stato impedirono il progresso della drammatica fino al ritorno di Carlo II. Fiorì qualche scrittore

nelle intermissioni delle pubbliche turbolenze.

Beniamino Johnson nato verso il 1575 è morto nel 1637, occupò il posto di poeta regio, benchè per qualche tempo avesse esercitato il mestiere di muratore. Il genio che l'inclinava allo studio ed alla poesia, gli tolse di mano la cazzuola, e lo trasportò al teatro colla protezione del Shakespear. Scrisse tragedie e commedie; e tralle prime si tennero in gran pregio *la Caduta di Sejano* rappresentata nel 1601 e *la Congiura di Catilina* pubblicata nel 1608; e tralle commedie si ammirarono il *Chimista* e la *Volpe*. *Ogni uomo ha il suo carattere* può dirsi che sia piuttosto una raccolta di ritratti che una commedia ben tessuta. Vi si trova fra gli altri dipinto un geloso che non vuol parerlo. Johnson riuscì più nelle commedie, a segno che si ebbe pel più eccellente comico dell'Inghilterra. Nelle tragedie nè osservò le regole del verisimile nè si si guardò dalla comica mescolanza. Egli a differenza del di lui protettore, avea una profonda conoscenza degli antichi, e gli copiava con molta franchezza, il che si osserva nel *Sejano* e nel *Catilina*; ma secondò il carattere degli spettatori, e trascurò l'esattezza degli antichi, contento (come diceva nella prefazione del *Sejano*) di rispettar la verità della storia, la dignità de' personaggi, la gravità dello stile e la forza

de'

de' sentimenti. Egli non meno del Shakespear scrisse molti drammi indegni di lui: con questa differenza che a Shakespear anche nelle cattive composizioni scappano fuori certi tratti inimitabili, ma Johnson dove cade non mostra traccia veruna di sapere o d' ingegno.

Guglielmo d' Avenant successore di Ben Johnson coltivò parimente la poesia tragica; ma essendosi ricoverato in Francia, dove osservò lo spettacolo dell' opera in musica, volle introdurla nel teatro nazionale. A tal genere appartiene la *Circe* componimento del di lui figliuolo Carlo. Giacomo Shirly cattolico scrisse più d' un componimento teatrale. Lo storico Guglielmo Abington pubblicò una tragicommedia. Il famoso Milton diede al teatro il *Licida* ed il *Sansone agonista* che non si diede alla luce prima del 1671, e che poi si convertì in oratorio musicale con qualche cambiamento. Prima però verso il 1634 avea egli composta la famosa *Maschera* intitolata *Comus*, produzione bizzarra, che a guisa dell' opera dava luogo in un tempo al ballo ed al canto, di cui parla Paolo Rolli nella *Vita del Milton*, esponendone l' argomento, e comendandone la sublimità, di che non ci fa dubitare il di lui ingegno. E' però strana cosa, ch' egli avesse voluto accozzare in un sol componimento personaggi allegorici, Angeli, Najadi, Bacco, Gio-

ve, Eufrosine, in somma le divine e le umane cose, la religione Cristiana e il gentilesimo, la sublimità e la bassezza.

Dal 1660 nella corte brillante di Carlo II amante della poesia e de' piaceri cominciarono gli spettacoli teatrali a coltivarsi con novello ardore. Illustrò allora le scene inglesi l'eccellente attore ed autore tragico e comico Tommaso Otwai morto nel 1685 di anni 34. Passano per le migliori sue tragedie *Venezia salvata* e l'*Orfana*. Nella prima però i caratteri più importanti sono alcuni ribelli e traditori, i quali fanno vedere le più belle qualità per affrettare la ruina del loro paese, che nell'imprenderne la difesa gli avrebbero fatti ammirare come grand'uomini. Raccontasi che la famosa attrice madamigella Barry rappresentando la parte di Monima non mai pronunziava senza piagnere queste parole: *ah povero Castalio*! Tutti in effetto riconoscono in Otwai un'arte sopraffina di esprimere le passioni nella tragedia e di pignerle con tutta naturalezza, e sovente di eccitare la commozione più viva. Il di lui credito pareggiò quello di Shakespear; e gl'Inglesi vollero in questo ravvisare un Cornelio per la sublimità, ed in Otwai un Racine credendo di vedere in lui pari tenerezza ed eleganza, *titoli*, come ben dice l'ab. Andres *dispensati con troppa prodigalità*. Voltaire confrontò alcuni passi della no-

nominata di lui tragedia l'*Orfana* con quelli del *Mitridate* del Racine, e ne mostrò la gran distanza svantaggiosa all' autore Inglese. Riuscì Otwai più nel tragico che nel comico; ma non fu meno irregolare degli Spagnuoli nell'uno e nell' altro genere, nè meno di loro gli confuse.

Anche Giovanni Dryden nato di una famiglia cospicua nel 1631, il quale divenne Cattolico sotto Giacomo II, e morì nel 1701, ebbe il titolo di Racine dell'Inghilterra senza meritarlo più dell'Otwai (1). A me anzi parve, e pare ancora più simile a Lope de Vega, tanto per la varietà, la copia e l' irregolarità de' componimenti, quanto per aver come Lope compresa la delicatezza dell'arte senza seguirla. E sebbene egli ceda di gran lunga al poeta spagnuolo per fecondità, non per questo diventa minore ne' punti additati la loro rassomiglianza. Egli meritò gli elogj del celebre Alessandro Pope. Voltaire diceva che



(1) Il lodato sig. Andres, a somiglianza del Voltaire, ha confrontate alcune scene della *Giovane Reina* di Dryden con altre simili della *Fedra* del Racine. L' istesso Voltaire paragonò alcune tenerezze vere e decenti di Racine colle iperboli rettoriche e colle indecenze che si trovano nella *Cleopatra* del medesimo Dryden. V. la II epistola a Fakener.

Dryden autore più fecondo che giudizioſo avrebbe goduto di un credito ſenza eccezione ſcrivendo la decima parte delle opere che laſciò; e ſe le aveſſe ſcritte (poteva aggiugnere) più a ſeconda dell' arte che non ignorava che del guſto del ſuo paeſe che volle ſecondare. Niuno certamente meglio di Dryden compreſe allora tutta la delicatezza della drammatica, e niuno la traſcurò più di lui. Scriſſe commedie e tragedie ed anche una ſpecie di opera intitolata la *Caduta dell' uomo* nella quale poſe in azione il *Paradiſo perduto*.

Il traduttore di Giovenale Tommaſo Shadwell morto nel 1693 compoſe pel teatro comico dopo di aver letto Moliere. Il di lui *Avaro* è una traduzione ampliata della commedia franceſe, in cui Shadwell non trovava azione ſufficiente per le ſcene ingleſi. Egli volle diſtenderla con fatti e perſonaggi epiſodici, e la rendette meno rapida e ne fe ſparire l'unità. Moliere (egli ſcrivea millantandoſi) nulla ha perduto paſſando per le mie mani. Ma i lineamenti forti e groſſolani del ſuo *Goldingam* accozzati colla finezza de' tratti d'*Arpagon* formano veramente una dipintura aſſai men bella della franceſe, e men naturale di quella di *Don Marcos Gil* dello ſpagnuolo La-Hoz. L'azione dell' Avaro ingleſe paſſa in Londra, ma in luoghi diverſi. Secondo il guſto della nazione Shadwell introduce me-

re-

retrici, ruffiani, dissoluti; e nell'imitarli la sfacciatezza è posta in tutto il suo lume. La satira e l'oscenità sono le note caratteristiche de' poeti comici Inglesi.

Le commedie più graziose di tutto il teatro inglese, per avviso di Voltaire, sono quelle che scrisse il cavaliere Van-Brough architetto grossolano e poeta comico delicato morto nel 1704. Egli non meno che Congreve vollero opporsi ma con poca riuscita al Collier che nel 1698 produsse contro il teatro inglese il suo *Quadro dell' empietà e dell' irreligione*.

Ma il celebre Wycherley sì caro alla duchessa di Cleveland favorita del re, e marito della contessa di Drogheda, il quale morì l'anno 1715, fu senza contrasto il miglior comico di quel tempo nell' Inghilterra. Uomo d' ingegno, osservator sagace e spiritoso dipintore, ritrasse al naturale i costumi di quella corte, copiandone le ridicolezze e le bassezze con forti colori. Le sue commedie hanno invenzione, interesse e stile proprio per la commedia. Sono ancor regolari, e se la scena non è rigorosamente stabile, si circoscrive ne' luoghi della città di Londra. E' da notarsi che a' suoi dì già sulle scene inglesi si satireggiavano i nobili e i titolati. Nell' atto II della sua *Donna di contado* così favella un nobile sciocco che ha timore delle sferzate comiche. " Si contentavano prima gli autori

drammatici di trarre i loro personaggi ridicoli dal ceto de' servi; ma questi baroncelli oggidì cercano i loro buffoni fra' gentiluomini e cavalieri; di modo che io da sei anni vo' differendo di prenderne il titolo per timore di esser posto in iscena e di farvi una figura ridicola". Seguendo l'indole della commedia inglese le pitture di Wycherley sono forti, oscene, e satiriche. Nell' atto V della medesima commedia dice un cavaliere dissoluto a una dama: "Grande era in me l'appetito delle vostre bellezze, ma grande altresì il timore che mi cagionava la vostra riputazione. La nostra riputazione (ripiglia Miledy)? Dovevate anzi pensare che noi altre donne al pari degli uomini ci serviamo di questa maschera per ingannare il pubblico. La nostra virtù, amico, è come la buona fede di un politico, la promessa di un quakero, il giuramento di un giocatore, e la parola e l'onore de' grandi". Questa commedia è ben condotta, ma il suo argomento che consiste in un cavaliere dissoluto che per ingannare i mariti di Londra fa correr voce di essere stato in una malattia fatto eunuco da' cerusici, i di lui progressi con tal pretesto, Lady Fidget che nell' atto IV esce col catino di porcellana che ha guadagnato, l'azione ed i discorsi dell'atto V, tutto ciò, dico, punto non cede in oscenità alla greca commedia antica, e talvolta la sorpassa

(No-

( Nota V ). Le altre di lui commedie più pregiate sono l'*Amore in un bosco* rappresentata in Londra nel 1672, il *Gentiluomo maestro di ballo*, e l'*Uomo Franco* tradotta e imitata da Voltaire nella *Prude* o *Gardeuse de cassette*. Il carattere dell' Uomo Franco rassomiglia al *Misantropo* di Moliere, cui però cede in finezza e decenza, benchè l'avanzi in movimento e interesse. A questa commedia chiamata in inglese *Plain Dealer* molto dovè Wycherley. Giacomo II uscendo soddisfatto della ripetizione di questo dramma composto sotto Carlo II, richiese di colui che l'avea scritto; ed intendendo che da sette anni si trovava in carcere per non aver modo di soddisfare i suoi creditori, spontaneamente ordinò che si liberasse, se ne pagassero i debiti, e si provvedesse con una pensione alla di lui sussistenza. Bello e consolante esempio se non fosse così raro.

I soprallodati comici Inglesi, parlando in generale, non mancano nè d'invenzione, nè di fantasia, nè di forza, nè di calore, nè di piacevolezza. Ma si desidera in essi la scelta, la venustà, la decenza richiesta nella dipintura de' costumi, per cui Terenzio tanto sovrasta a' suoi posteri; l'unità di disegno nel tutto, e la verità e l'esattezza e la precisione nelle parti; il motteggiar lepido e salso, pungente ma urbano alla maniera di Menandro che ammiriamo

nell'

nell' Arioſto; la grazia, la naturalezza e le pennellate ſicure del Machiavelli che ſubito caratterizzano il ritratto; la vivacità, il brio comico di Moreto; e finalmente il guſto, l' amenità, la delicatezza inarrivabile nel ritrarre al vivo i caratteri e le ridicolezze correnti che danno a Moliere il principato ſu i comici antichi e moderni.

Noi ci accingiamo nel ſeguente libro a diviſare in quale ſtato queſto gran comico trovaſſe in Francia la commedia, ed in quale la tragedia il maggior Cornelio.

*Fine del volume IV.*

# NOTE

## DI

## D. CARLO VESPASIANO (a).

*Nota I.* IL Nasarre non sarebbe stato forse indotto dal folle orgoglio nazionale a pronunziar seriamente tali scempiaggini, se avesse

(a) *L'Italia ha perduto uno de' più zelanti suoi difensori letterati e l'autore della presente storia il suo antico verace amico in questo valentuomo nativo di Marzano in provincia di Terra di Lavoro mancato di vivere in età di circa anni sessanta il dì 16 di novembre del passato anno 1788; e perciò in questo e ne' due ultimi volumi saranno più scarse le di lui note. Dovunque oggi splenda ancora qualche favilla dello spirante patriotismo, sarà sempre cara la memoria di un letterato, il quale ha sostenuto diciotto anni in Parigi ed il resto della vita in Italia l'onor della lingua e della letteratura Italiana. Egli godè l'amicizia de' più colti uomini dell'una e dell'altra nazione,* de' Diderot, *de'* D'Alembert, *dell'Ab.* Arnaud *dell'Accademia Francese, di* Palissot, *di* Clement, *di* Sabatier des Castres, *dell'Avvocato del Parlamento* Floncel *ecc. e del cav. Tiraboschi, del Conf. Ferdinando Galiani, del Frugoni, del Duca di Belforte, dell'avvocato Diodati, del can. de Silva de' marchesi della Banditella, dell'ab. Cristofano Amaduzzi ecc. L'autore delle* Vicende della Coltura Siciliana *nel sesto volume che si accinge a pubblicarne, tributerà all'amicizia, alla letteratura, alla probità, all'amor patriotico poche fervide pennellate istoriche sulla vita del suo amato Vespasiano.*

avesse riflettuto, che per le continue guerre e inquietudini ch' ebbe la Spagna per lo spazio di quasi otto secoli cogli Arabi conquistatori, l' ignoranza divenne così grande in quella Penisola, e tanto si distese, che nel 1473, come apparisce dal Concilio che nel detto anno, per ripararvi si tenne dal cardinal Roderigo da Lenzuoli Vicecancelliere di S. Chiesa e Legato *a latere* di Sisto IV ( V. Monf. Perrimezzi tom. I Dissertazione Ecclesiastica IV, pag. 100 ), e come attesta parimente il Mariana ( lib. 23 *apud Spondan.* ) tra' Sacerdoti pochi intendevano il Latino, *pauci latine scirent, ventri gulæ servientes.* Avrebbe certamente quel bibliotecario parlato con maggior circospezione, se si fosse anche ricordato di ciò che si narra da tanti scrittori ( V. il P. Coronelli Bibl. tom. III pag. 1317), cioè che Antonio di Nebrixa nato nell' Andalusia al 1444, dopo aver fatto per poco tempo i suoi studj in Salamanca, non ben soddisfatto passasse nell' Italia, e fermatosi lungamente nell' Università di Bologna, dopo essersi renduto ben istruito non men nelle lingue che nelle scienze ritornasse alla sua patria, richiamato, come vogliono, dall' Arcivescovo di Siviglia Guglielmo Fonseca ( Istor. della Chiesa tom. III, sec. XV, n. 8 ) cogli acquisti fatti della dottrina Italiana; e leggendo per un gran pezzo in Salamanca, non ostante l' opposizione degli Scolastici che di favorir la novità l' accusarono, inspirò a' suoi nazionali l' amor delle lettere, onde fu caro al Re Cattolico, che lo volle perciò in Corte per iscrivere la sua storia, e fu dal Cardinal Ximenes impiegato nell' edizione della Bibbia Poliglotta, e di poi alla direzione dell' Università di Alcalà di Henares, ove si morì nel 1522, e lasciò molte opere. Il medesimo anche si dice che fatto avesse Ario Barbosa ( V. Nic. Anto-

nio

nio *Bibl. Hisp.* ) nato in Aveiro nel Portogallo, il quale fu discepolo del Poliziano in Firenze, e fecevi gran profitto, e dopo lesse ancora egli in Salamanca per lo spazio di venti anni in compagnia del Nebrissense, e passato in Portogallo fu Maestro de' due Principi, e morì decrepito in sua casa nel 1530 con lasciar varie opere. Laonde a questi due dotti uomini dirozzati ed ammaestrati in Italia dee la Spagna tutto l'onore di aver da' suoi cacciata l'ignoranza in cui erano immersi. Del resto pur troppo vero si scorge in non pochi Spagnuoli ciò che di essi generalmente afferma M. Baillet: *Si l'on en croyoit ceux du pais, il ne s'en trouveroit point parmi ceux des autres nations qui les auroient surpassès, & fort peu même qui les auroient ègales; mais il faut considerer cette opinion plutôt comme un veritable sentiment de tendresse pour leurs patrie, que comme un jugement fort sain ou fort sincere.*

Contro di questa mia nota volle scagliarsi l'apologista Lampillas nel tom. I della P. II del *Saggio Apologetico*, attribuendola per abbaglio al mio dotto amico il Dottor Napoli-Signorelli. E perchè tanto gl'incresce la storia? Quel che vi si avanza, specialmente dell'ignoranza provata de' Sacerdoti Spagnuoli fino al XV secolo, è fondato, come ognun vede, sulle cure presene per distruggerla da tutto un Concilio Matritense, e sul testimonio del celebre Storico Mariana. Ora il Sig. Lampillas ha egli per avventura distrutte queste testimonianze nazionali lampanti, imparziali, irrefragabili? E se non l'ha fatto, a che tante ciance? A che accozzar un capriccioso e fallace raziocinio ed ascriverlo all'autor della Nota? Poteva (dice poi il medesimo apologista) nel principio del XVI secolo *uno Spagnuolo insegnare agl'Italiani a scrivere com-*

*commedie*, tuttochè uscisse da un paese barbaro ancora nel XV. Poteva, sì, accordiamolo; è ciò un possibile, benchè troppo raro; ma un possibile gioverà mai contro il fatto? Io veggo però un altro possibile incomparabilmente più comune, e naturale, cioè, che il Nasarre ignorasse o dissimulasse la barbarie della Penisola verso il principio del XVI secolo (alla quale non mai deroghe ranno nè tre nè quattro scrittori che altri potesse citare), e spacciasse un fatto passato solo dentro del suo cervello, cioè che ne fosse sbucciato un autore spagnuolo che, usando nelle insipide sue commedie un latino barbaro e un pessimo italiano, calato fosse ad insegnare a scrivere commedie ai maestri de' Nebrissensi e de' Barbosi, agl' Italiani, che, come bene osserva l' A. di questa eccellente Storia teatrale, già possedevano le comiche produzioni de' Trissini, degli Ariosti, de' Machiavelli, de' Bentivogli.

*Nota II.* Avvegnachè la prima Accademia scientifica de' *Segreti della Natura* fosse stata formata in Napoli nel secolo XVI (V. il dotto ab. Gimma nella sua *Italia letterata* pag. 479) da Giambatista della Porta fertile ed elevato ingegno, pregio delle scienze e delle arti, onore dell' Italia non che del Regno, pure fassene quì menzione, perchè parecchi individui di essa col loro capo vissero nel XVII, e furono aggregati nell' Accademia de' *Lincei* instituita in Roma l' anno 1603 dallo scienziato principe Federigo Cesi Duca di Acquasparta, il quale *con raro immortale esempio* (secondo l' eruditissimo ab. Amaduzzi Discorso filosofico sul fine e sull' utilità delle Accademie) *la sua casa e le sue sostanze per essa consacrò, e di Museo, di Biblioteca e d' Orto Botanico generosamente l' arricchì*. Di quest' Accademia che durò per anni 27 fino alla mor-

morte del lodato Principe accaduta nel 1630, veggasi *Jani Planci Lynceorum Notitia* premessa alla nuova edizione del *Fitobasano* di Fabrizio Colonna fatta in Firenze nel 1744 presso il Viviani.

L'Accademia *del Cimento* che diede norma e regola alla Reale di Londra, ed a quella *delle Scienze* di Parigi, fu istituita l'anno 1657 dal Principe Leopoldo de Medici, e cessò nel 1667.

Quella degl'*Investiganti* si formò in Napoli verso il 1679 dal Marchese di Arena Andrea Concubleto nella propria casa, come accenna il Gimma pag. 483.

La privata Accademia degl'*Inquieti* nacque in Bologna l'anno 1690, e si convertì poi nella sì famosa dell'*Istituto* nel 1714.

I principj dell'Accademia Senese de'*Fisiocritici*, al dir del prelodato Amaduzzi, furono fondati da Pirro Maria Gabrielli Lettore primario di Medicina Teorica e di Botanica nell'Università di Siena nel mese di marzo dell'anno 1691. Quindi nell'anno 1699 fu incorporata in questa medesima Accademia una Colonia dell'Arcadia di Roma.

La *Società Scientifica Rossanese* formossi in Rossano di Calabria l'anno 1695 per le cure del dotto ab. Gimma.

*Nota III.* Del Buonarrotti il giovane e de' di lui drammi leggasi quanto ne dice il conte Mazzucchelli, a cui si può aggiugnere il giudizio, che della *Tancia* portò il Nisieli in questa guisa: *Ridicolosa, accomodata e ingegnosissima invenzione mi par quella dell'autor della Tancia commedia, ove per cori all'usanza delle antichissime commedie de' Greci, inventò alcuni intermedj nel fine d'ogni atto, i quali contengono fragnolatori, uccellatori, pescatori, e mieti-*

*tori,*

*tori, tutte persone opportunissime alla scena, e convenevolissime al subjetto rusticano. Per simigliante artifizio altrettanta lode merita il Lasca, il quale nella Gelosia commedia introdusse per intermedj, o per cori, satiri, streghe, folletti, e sogni. Le quali imitazioni, benchè estrinseche, non cedono ai cori d' Aristofane; anzi gli sopravvanzano di novità e di varietà.*

*Nota IV. Il ballo* (son parole del chiar. Bettinelli nella Nota VII dell' *Entusiasmo delle belle Arti* tom. II) *era pur esso un' arte solo Italiana, e chiamavansi i nostri maestri in Francia e in Germania. Il Poeta antico Du Bellai al sonetto 32 dice, che spera, venendo in Italia, d' apprendere il ballo; e la Marchesa di Mantova andando in Baviera sua patria condussevi ballerini Italiani, siccome una rarità prima del 1500.*

*Nota V.* "Wycherley (dice il sig. di Voltaire) ha tirato dalla *Scuola delle Donne* di Moliere questa singolare e troppo ardita commedia, la quale, se volete (ei soggiugne) non è scuola di buoni costumi, ma sì bene dello spirito e del buon comico".

# INDICE
## DE' CAPI
### LIBRO V


*Teatri oltramontani nel secolo XVI* p. 1
CAP. I. *Stato della Poesia Scenica in Francia* 2
CAP. II. *Spettacoli teatrali in Alemagna* 12
CAP. III. *Spettacoli scenici in Inghilterra* 20
CAP. IV. *Spettacoli scenici nella penisola di Spagna* 37


### LIBRO VI


*Storia drammatica del XVII secolo* 97
CAP. I *Teatro tragico Italiano* ivi
CAP. II *Pastorali Italiane* 130
CAP. III *Continuazione del teatro Italiano. Commedie: Opera in musica: Attori accademici ed istrioni e rappresentazioni regie: teatri materiali* 143
I *Commedie* ivi
II *Opera musicale* 158
III *Attori accademici, Commedianti pubblici e Rappresentazioni chiamate Regie* 180
IV *Teatri materiali* 188
CAP. IV *Teatro spagnuolo* 195
CAP. V *Tragedie latine d' oltramonti: Tragici Olandesi: Teatro Alemanno* 285
CAP. VI *Teatro inglese* 290
*Note di Don Carlo Vespasiano* 301

# ASSOCIATI

*Dopo la pubblicazione del tomo III*

A

Avolio ( Don Francesco ) di Siracusa

P

Paolillo ( Don Moderato ) di Napoli
Pepoli ( Conte Alessandro ) di Bologna
Principe di Belmonte

R

Ruggiano ( Macedonio Marchese di ) Napolitano

S

Sbordone ( Don Vincenzo ) di Napoli

T

Terres ( Don Emanuele ) di Napoli per copie 8
Terres ( Don Antonio ) di Napoli per copie 10
Tommasi ( Don Donato ) per altre copie 6

2558-783